Agradecimentos especiais ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pela pesquisa dos títulos em português dos filmes citados.

JEAN RENOIR

ESCRITOS
SOBRE CINEMA
1926-1971

Tradução de
A. B. PINHEIRO DE LEMOS

Título original: ÉCRITS 1926-1971

EDITORA NOVA FRONTEIRA S/A.
Rua Bambina, 25 – CEP 22251 – Botafogo – Tel.: 286-7822
Endereço telegráfico: NEOFRONT – Telex: 34695 ENFS BR
Rio de Janeiro, RJ

Revisão tipográfica
TEREZA DE FÁTIMA B. DA ROCHA
HENRIQUE TARNAPOLSKY
MAURÍCIO DA SILVA NETO

CIP–Brasil. Catalogação–na–fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

Renoir, Jean, 1894-
R332e Escritos sobre cinema, 1926-1971 / Jean Renoir; tradução A. B. Pinheiro de Lemos. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

(Teatro, cinema, televisão, música e dança)

Tradução de: Écrits 1926-1971
Bibliografia.
Índices.

1. Renoir, Jean, 1894- . 2. Cineastas — França — Biografia. 3. Cinema — História e crítica. I. Título. II. Série.

90 0181

CDD – 927.91430944
791.430233
791.43
CDU– 91 (RENOIR, J.)
791.44.071.1(44)
791.43

SUMÁRIO

1. MEU NOME É JEAN RENOIR

2. JORNALISMO (1936-1938)

3. AMIGOS E CINEASTAS

4. SOBRE A DIREÇÃO

No início de 1952, comprando pela primeira vez os *Cahiers du Cinéma,* justamente um número dedicado a Jean Renoir, o estudante que eu era na ocasião jamais poderia imaginar que um dia teria a honra, vinte e dois anos depois, de reunir, "atormentado por escrúpulos", como André Bazin, os artigos escritos de 1926 a 1971 pelo maior cineasta francês. Um empreendimento quase coletivo, apresso-me em acrescentar, do qual participaram Janine Bazin, Ginette Doynel e François Truffaut; André Bernard, Roger Commault e Louis Demay; Bernard Eisenschitz, Jeander e Jacques-G. Perret; Claude Beylie, Bernard Loyau e Roger Viry-Babel; *L'Avant-Scène du Cinéma, Cahiers du Cinéma* e *La Revue du Cinéma;* a biblioteca do Arsenal, a biblioteca do I.D.H.E.C. e a Biblioteca Nacional; Henri Langlois, Louis Mollion e Vincent Pinel. Foi somente com a colaboração desses amigos e instituições, de seus arquivos e coleções, que este livro se tornou possível.

É provável que poucos dos artigos escritos ou publicados em francês por Jean Renoir tenham escapado às nossas pesquisas. Podemos mesmo afirmar, sem receio de sermos desmentidos, que todos os que apareceram de 1936 a 1938, num total de sessenta e quatro, eram praticamente desconhecidos de seus exegetas, de qualquer nacionalidade ou convicção. Por outro lado, infelizmente não nos foi possível ir aos Estados Unidos — onde Jean Renoir trabalhou, em particular de 1941 a 1949 — verificar se ele escreveu (ou mandou traduzir) artigos em inglês. Apresentamos aqui, excepcionalmente, os comentários e reflexões feitos pelo cineasta em conferências e improvisos, mas eliminamos as numerosas entrevistas que ele concedeu e que podem ser o objetivo de

outra compilação. Também eliminamos oito textos constantes de obras recentemente publicadas na França ou sempre disponíveis em livrarias, cuja relação o leitor encontrará ao final deste livro. Por preocupação com a clareza, o livro foi dividido em quatro partes, sendo adotada em cada uma, de um modo geral, a ordem cronológica.

O único mérito que reivindicamos é o de apresentar ao público, pela primeira vez, uma visão abrangente de Renoir — e uma visão de Renoir pelo próprio Renoir. Pois o autor de *La fille de l'eau* e *Petit théâtre*, de *Nana* e *French cancan*, de *La petite marchande d'allumettes* e *Madame Bovary*, de *Toni* e *Carrosse d'or*, de *Crime de Monsieur Lange* e *Déjeuner sur l'herbe*, de *Bas-fonds* e *The river*, de *La bête humaine* e *Eléna et les hommes** não é apenas um, mas, como sabemos, múltiplo. Ou, se assim preferir, à imagem de Proteu, sua unidade é a sua própria multiplicidade.

Este esforço de "abrangência" reconstitui sua evolução artística, moral e política. Autêntico "passado vivo", faz aparecer e desaparecer, como sucessivas fusões e *flashbacks*, todos os Renoirs, o de *Testament du Docteur Cordelier* e *Tire-au-flanc*, de *The woman on the beach* e *La chienne*, de *Swamp water* e *La nuit du carrefour*, de *Partie de campagne* e *La vie est à nous*, de *The southerner* e *Boudu sauvé des eaux*, de *Caporal épinglé* e *La grande illusion*, de *This land is mine* e *La Marseillaise*, de *The diary of a chambermaid* e *La règle du jeu*.

Sem esses filmes, muitos cineastas, franceses e estrangeiros, não seriam o que são. E muitos espectadores também não. Em nome de todos, quero oferecer a Jean Renoir, em seus oitenta anos, este livro, que ele escreveu durante sua vida, quase sem o saber.

CLAUDE GAUTEUR

* Os títulos dos filmes de Renoir exibidos no Brasil aparecem traduzidos na filmografia, à página 343 ss. (N. do T.)

1. MEU NOME É JEAN RENOIR

MONTMARTRE*

Nasci a 15 de novembro de 1894, no alto da colina de Montmartre. Lembro-me muito bem, porque as recordações nem sempre são pessoais. Acabamos por adotar as lembranças de amigos queridos que contam histórias a nosso respeito. Pessoalmente, sei que me é muito difícil determinar a diferença entre o que a minha querida Gabrielle me contou do Château des Brouillards — pois o lugar em que nasci se chama Château des Brouillards — e o que eu mesmo me lembro.

Seja como for, posso muito bem me ver naquele jardim que ainda existe; só que agora está cercado por prédios horríveis de seis andares, enquanto naquele tempo tinha, num lado, um campo com muitas vacas e uma pequena fazenda em que se comprava leite e, no outro, encostas ocupadas por roseiras selvagens que talvez, antes, fossem cultivadas, mas acabaram retornando ao estado selvagem. Entre essas roseiras, havia cabanas de madeira. Era o que se chamava de *maquis*, um mato habitado. E era um lugar fascinante. Havia ali pessoas extraordinárias. Lembro-me nitidamente de uma mulher que nos vendia peixe. Ela morava numa cabana pequena e atraente, com poltronas em veludo e madeira dourada. As filhas vinham visitá-la em caleches puxadas por cavalos, acompanhadas por criados em chapéus altos. Diziam que uma

* Este "relato falado" foi improvisado por Jean Renoir numa conferência ou entrevista. Ele não se lembra do lugar nem das circunstâncias. Concordou em fazer uma revisão em novembro de 1973.

filha estava na Ópera e a outra residia nos Champs-Elysées. Era de fato um bairro aprazível naquela época.

Meu pai era conhecido ou desconhecido nessa ocasião? Não sei absolutamente nada a respeito. Isso não nos preocupava; não por orgulho ou vaidade, mas simplesmente porque meus pais eram pessoas muito simples e achavam que isso não tinha a menor importância. Tenho a impressão de que o importante para meus pais, quando eu era pequeno, era saber se as crianças gozavam de boa saúde, se poderiam continuar a pagar o aluguel por mais alguns anos. Mesmo assim, meu pai tinha problemas graves que o afligiam demais. De vez em quando os *marchands* lhe diziam que sua pintura não valia nada, não se conseguia vender seus quadros. Nessas ocasiões ele se desesperava um pouco; mas nunca completamente.

Quando tinha treze anos, meu pai resolveu experimentar a pintura à mão em cerâmica, em oposição à pintura à máquina; foi seguido por outros artistas, que já o consideravam, mesmo nessa idade, um mestre. Meu pai sempre foi seguido por pessoas mais jovens ou mais velhas, sempre foi considerado uma espécie de patrono de um grupo. Assim, na verdade, a idéia de ser conhecido ou desconhecido não tinha muita importância para ele, pois era conhecido no meio em que vivia; mais do que isso, era amado.

Há uma coisa que me impressiona nas lembranças da infância; melhor dizendo, nas lembranças de toda a minha vida — são as transformações do mundo, e principalmente as transformações das mulheres. Atribuo isso, talvez, a uma enorme influência de meu pai. Vivíamos à sua volta e pensávamos que tudo derivava dele, nossas opiniões provinham dele. Éramos muito influenciados por Renoir. Mesmo assim, as mulheres mudaram muito e isso ainda me impressiona.

Quando eu era pequeno, por exemplo, a mulher em moda era robusta, muito meiga, em geral morena. Os penteados lhes proporcionavam uma estranha aparência. Havia nessa época um penteado chamado *rouleau* e que meu pai detestava. Era como um rolo, partindo da frente da cabeça, dando uma volta e terminando num coque no alto do crânio. Era horrível. Meu pai já pintava mulheres com os cabelos caindo naturalmente sobre os ombros ou

presos na nuca de forma simples. Hoje, quando vejo mulheres andando pela rua, tenho a impressão de que foi meu pai quem as inventou e que as mulheres de seu tempo é que eram diferentes. Quando vejo Brigitte Bardot na tela, por exemplo, tenho a impressão de que é uma criação de Renoir. Entre as mulheres, é tudo uma questão de transformação do tipo físico, como os narizes pequenos — que meu pai tanto amava — entrarem em moda. Os seios, que meu pai adorava, também entraram em moda. Quando eu era pequeno, a grande moda era o que chamávamos no quartel de tábua de pão. E devo ressaltar que no quartel ninguém gostava disso.

Outras transformações me parecem extraordinárias. Por exemplo, no gosto da vestimenta. Quando eu era pequeno, nenhuma burguesa, nenhuma mulher de bem ousaria sair com uma blusa vermelha, pois isso pareceria um pouco boêmio. Agora, no entanto, as pessoas vestem cores fortes, especialmente as mulheres, mas os homens também. Tenho a impressão de que meu pai não foi alheio a essas transformações. Na verdade, o que deve ter acontecido é que Renoir, como todos os grandes artistas, previu o que estava para acontecer. Viveu anos antes do seu tempo. Preocupava-se também, por exemplo, com os problemas de saúde. Tinha horror dos saltos altos e espartilhos. Achava que uma mulher de espartilho cometia uma espécie de crime contra si mesma, ainda mais quando estava grávida. Era algo que não podia suportar.

Creio que há um conto de Maupassant que fala de monstros gerados dessa maneira. Não posso deixar de especular se Maupassant não foi influenciado pelas narrativas e protestos de meu pai. O espartilho foi seu grande inimigo durante muito tempo. Seja como for, hoje vemos mulheres que andam com o corpo livre; vemos pessoas que praticam o nudismo. Vemos pessoas que adoram se estender numa praia e se dourar ao sol. Parece-me que essas pessoas simplesmente seguem as recomendações de meu pai, que dizia essas coisas a todo mundo.

Jamais esquecerei uma mulher muito elegante, da alta sociedade parisiense, que foi fazer seu retrato. Meu pai achou-a encantadora, mas ela era de uma palidez que o desesperava. Como ele dizia, a mulher tinha uma pele que repelia a luz, não queria saber da luz. A mulher comentou:

— Antes de vir para cá, Renoir, pensei em agradá-lo, adquirindo um pouco de cor, como minha cozinheira. Por isso, coloquei um bife em cada face, para puxar o sangue.

Cabe aqui uma explicação: achava-se que só as cozinheiras podiam ser coradas. Meu pai respondeu:

— Faria muito melhor, minha cara, se jogasse pela janela seus sapatos de saltos altos, tirasse o espartilho e saísse a passear pelos campos. Poderia correr, respirar o ar puro. Depois disso, os bifes não seriam para pôr nas faces, mas para comer; e seria muito melhor para você.

Com bastante freqüência, os amigos me perguntam se posso me considerar um discípulo de meu pai. Respondo com firmeza que não, que certamente não sou um discípulo de meu pai. Sem dúvida, fui influenciado por ele, pois sempre se sofre a influência dos pais. Se fosse filho de um horticultor, é provável que me tornasse um grande conhecedor de flores, plantas, jardins. Sendo filho de um pintor, é evidente que a pintura me interessa; e quando se contempla a pintura, a influência é inevitável. Além disso, porém, não creio que a influência de meu pai tenha marcado demais meus primeiros passos na vida. De qualquer forma, meu pai tentava se abster de nos influenciar. Ele sempre defendeu o livre desenvolvimento dos indivíduos, especialmente das crianças. Assim, quando cheguei à idade de escolher uma profissão, esta foi tão distante da pintura quanto era possível. Minha primeira profissão foi a militar. Eu queria ser e acabei me tornando um oficial de cavalaria. Depois, a guerra me trouxe alguns pequenos incômodos: fui ferido com alguma gravidade. Tinha dificuldade para andar. Devo dizer que a guerra mudou minhas idéias. Passei a ter apenas uma idéia, que era a de não continuar no exército. Por isso, apresentei meu pedido de baixa. Foi generosamente aceito pelo comando da cavalaria, que ainda por cima me prestou um grande serviço. O general encarregado de cuidar do meu caso foi tão generoso que me providenciou um posto extraordinário em Nice, o que me permitia ir a Cagnes todos os dias para visitar meu pai. Esse posto extraordinário que me concederam foi o de chefe da censura dos jornais de Nice. Eu estava ferido, arrastava a perna; podia ficar deitado até tarde e minha função era sair para ler os jornais por volta de meia-noite. Devo dizer que nunca havia

nada para censurar. Seja como for, isso me permitia visitar meu pai durante o dia.

Ele morreu em 1919; ou seja, pouco depois do armistício. Graças à gentileza do comando da cavalaria, pude ter conversas profundas com meu pai. Se sei alguma coisa de sua juventude, foi em decorrência desses encontros. Eu não podia andar direito, estava ferido, usava duas bengalas. Meu pai, infelizmente, estava paralítico nessa ocasião. Que podiam fazer duas pessoas, mesmo com uma grande diferença de idade, sem condições de andar? Sentávamos junto ao fogo e conversávamos, meu pai me contando histórias de sua juventude. Foi o que me deu condições de reunir hoje as lembranças que me permitirão escrever um livro sobre ele.

Minhas aventuras no exército não são exatamente aventuras. Fui um soldado comum, um oficial parecido com todos os oficiais. Depois de transferido para a infantaria — deixei a cavalaria e passei para os Caçadores Alpinos —, fui ferido em Vosges e por pouco não morri por lá, pois permaneci entre as linhas alemãs e francesas até a noite. Só então foram me buscar; eu fui ferido pela manhã e estava com o pé arrebentado. Não podia me mexer e me encontrava num lugar do qual era difícil a remoção. Tiveram de me levar no lombo de uma mula, o que demorou a noite inteira. Cheguei a um hospital na manhã seguinte e ali descobriram que eu tinha gangrena úmida. Minha vida foi salva, indiretamente, por alguém a quem só pude agradecer mais tarde, quando tive o prazer de conhecê-lo. Foi Clemenceau, que acabara de se tornar o patrono de toda a história. Era ele quem fazia a guerra, era ele quem dirigia tudo. Tomara uma decisão: a de que todos os médicos que tinham o cargo de professor se tornariam chefes dos hospitais em que serviam. No hospital para onde me levaram, o médico militar declarara, na maior boa fé, ao ver minha gangrena úmida:

— Temos de cortar a perna.

Um enfermeiro presente comentou:

— A infecção vai até a articulação.

— Nesse caso, faremos a amputação na articulação.

Achou-se depois que talvez a gangrena se estendesse além da articulação, mas a operação foi decidida. Foi nesse momento, abruptamente, que o decreto de Clemenceau fez com que esse en-

fermeiro, que até então não tinha qualquer direito, se tornasse o diretor do hospital, pois na vida civil era o Professor Laroyenne, de Lyon. Ele resolveu que não me cortariam a perna, não haveria uma desarticulação. Em vez disso, drenou-se o ferimento com um tubo de borracha e uma intensa circulação de água. Era uma invenção de Laroyenne; pouco a pouco, a gangrena úmida se desvaneceu, graças a esse método. Evidentemente, fiquei com uma perna mais curta, o que muito me agrada, porque sou preguiçoso e não gosto de andar, alego que é por causa da perna. Isso me permite engordar e dizer às pessoas:

— Eu não engordaria se não tivesse sido ferido em 1915. Como isso é cômodo!

Posteriormente fui transferido para outro hospital, em Besançon. Foi lá que testemunhei uma dessas transformações da mulher de que falei no início de nossa conversa. Minha mãe acabara de morrer e me enviaram um emissário para dar a notícia. Eu me encontrava então numa enorme enfermaria, junto com muitos outros oficiais. Éramos pelo menos uns cinqüenta e todos estávamos na mesma situação, não voltáramos à retaguarda desde o início das hostilidades. Não sabíamos o que acontecia em Paris. Não sabíamos o que acontecia em qualquer lugar da retaguarda. Só tínhamos contato com camponeses alsacianos, que em nada haviam mudado. Avisaram-me que minha cunhada, uma grande atriz, Véra Sergine, conseguira um passe e viria me visitar. A porta se abriu e todos contemplamos, os cinqüenta oficiais, uma mulher de cabelos bem cortados e saia curta. Ao partirmos para a guerra, deixáramos as mulheres com cabelos que caíam até os joelhos e saias compridas, tão longas que elas punham na bainha pequenas escovas, porque arrastavam no chão. Para ser sincero, experimentei a sensação de uma mudança fundamental na história, uma mudança na condição das mulheres.

Na verdade, no final das contas, as saias curtas e cabelos cortados eram simplesmente o símbolo do trabalho das mulheres. Na retaguarda, já começavam a enviar as mulheres para as fábricas. Elas fabricavam os obuses. Precisavam ter os cabelos curtos, para que não ficassem presos nas engrenagens das máquinas. As saias curtas lhes permitiam andar mais depressa. Desta vez não fora um artista como meu pai que transformara a condição e aparência das

mulheres, mas os cientistas, ao inventarem coisas como canhões, obuses e muitas outras. Essa idéia da transformação do mundo pelos cientistas me preocupa muito, pois o aspecto atual de nossas cidades é uma decorrência das mudanças provocadas pela ciência. Uma cidade moderna se concentra em torno da estação ferroviária. Não haveria estação se não houvesse uma ferrovia. Da mesma forma, uma cidade do século XVIII se agrupava em torno da estrada e do ponto de parada das diligências.

As condições proporcionadas pela ciência transformam o mundo, não resta a menor dúvida quanto a isso.

A esse respeito, vou me permitir citar uma pequena história, que muito aprecio e já contei milhares de vezes.

Um comentário satírico de Oscar Wilde é o de que não existia *fog* em Londres antes de Turner. Pessoalmente, estou convencido de que ele tinha razão. Antes de Turner, não havia *fog*; e talvez antes de Renoir não houvesse nariz arrebitado.

Entre minha primeira infância no Château des Brouillards e a guerra de 1914 não vejo muita coisa que mereça ser relatada. São mais impressões; ou melhor, duas impressões: a impressão de um grande calor humano proporcionado pela família, pela presença de meu pai, minha mãe, Gabrielle e, de vez em quando, meu irmão mais velho, quando não estava no colégio; e a impressão da escola. Mandaram-me para lá — já era tempo, eu tinha sete anos — simplesmente porque me tornei insuportável, meu irmão menor acabara de nascer e meu comportamento era terrível. Implicava com o bebê, não parava de fazer barulho. Mas não gostei da escola e sempre me esforçava para sair de lá. Volta e meia descobria um canto de muro que era transponível; subia nesse muro, pulava para a rua, voltava a pé para casa e dizia a meu pai:

— Aqui estou. Fugi do colégio.

Ao que ele respondia:

— Isso é terrível. Terei de dar explicações. Que aborrecimento!

Mas ele acabava explicando e depois de algum tempo me punham em outra escola. Por isso, eu era péssimo nos estudos quando era pequeno.

Meu pai tinha uma teoria sobre os estudos. Dizia que não era preciso ensinar coisa alguma às crianças pequenas. Queria convencer o mundo inteiro de que só se deve começar a aprender a ler

aos dez anos de idade. Em sua opinião, uma criança que aprendia a ler aos dez alcançava em apenas um ano os que haviam passado vários anos estudando. Seja como for, no que me diz respeito, praticamente não aprendi nada quando era jovem. Não fui um aluno brilhante, mas obtive meu bacharelado bastante jovem. E foi Gabrielle quem me ajudou na aprovação. Meu pai achava que o ambiente do colégio, o fato de haver muita gente na sala de aula, esse tipo de espírito coletivo... tais coisas não lhe agradavam. Assim, para conseguir o bacharelado em filosofia, comprei os livros necessários. Enquanto meu pai pintava em Cagnes, Gabrielle me fazia perguntas. Abria um livro de filosofia ao acaso e indagava:

— Pode me dizer qual é o dilema de Pascal?

Eu respondia e ela dizia:

— Não é isso.

E assim continuávamos, até que tudo saía direito. No fundo, é uma maneira de aprender igual a qualquer outra. Mas quero que compreendam que não tenho histórias autênticas de minha infância.

Lembro, por exemplo, da Rue Caulaincourt, onde moramos por muito tempo com meus pais. Era um apartamento bem pequeno; havia o ateliê de meu pai, que era um pouco mais alto, lá onde Steinlen também tinha seu ateliê, talvez a uns quinhentos metros de distância. Eu tinha um pouco a impressão de um ninho, a impressão de pessoas muito unidas, mas ao mesmo tempo muito polidas entre si. Era uma família onde não se gritava. Isto é, só as crianças gritavam. As crianças tinham todos os direitos, principalmente eu. Era mesmo insuportável. É evidente que jamais irei reviver essas impressões, pois o clima era proporcionado pela família em torno de meu pai. Mas foi nessa ocasião que ele começou a sofrer muito, em particular na época da Rue Caulaincourt. Teve os primeiros problemas de reumatismo. Empenhava-se nos exercícios físicos. Lembro-me nitidamente. Ele lixava pequenos bastões, um pouco mais finos que um punho, com cerca de vinte centímetros de comprimento. Lançava-os para o ar e tentava pegá-los, como meio de combater a anquilose que se instalava em determinados músculos. Fazia esses malabarismos com bastante freqüência. Naturalmente, não pensava em outra

coisa a não ser trabalhar. Mas estou errado ao falar em trabalhar. Para Renoir, não era um trabalho. Pintar era sua razão de ser, era como respirar. Portanto, a palavra trabalho não se justifica. Não pensava em outra coisa e acreditava nos meios físicos. Acreditava na habilidade do pintor; era o motivo pelo qual lutava contra a paralisia. Quando ele morreu, já não podia andar há muito tempo; estava paralítico das pernas; os braços se mexiam com uma certa dificuldade, mas o punho e o braço mantiveram uma firmeza incrível. Ele ainda podia, com um pincel muito fino, pegar uma pequena gota de branco na paleta e fazer uma marca no olho de um personagem representado no quadro, sem o menor tremor. Até o último dia, sua mão permaneceu firme.

Posso citar outra lembrança: com bastante freqüência, sentávamos à noite no terraço de Collettes, contemplando o mar, observando os barcos de pesca que voltavam a Cagnes. O primeiro a ver um barco no horizonte era sempre meu pai.

Depois de dar baixa do exército, eu precisava escolher uma profissão. Meu pai acabara de morrer. Pouco antes, ele mandara construir um forno e aconselhara meu irmão menor e a mim tentarmos a cerâmica. E foi o que fizemos.

Pessoalmente, trabalhei durante dois anos nessa profissão e fiz muitas coisas. Não sei se meus produtos eram bons ou maus. Devo dizer que, antes de ir ao encontro de meu pai na Côte d'Azur, eu já me interessava bastante por um novo meio de expressão, o cinema. Conhecera-o quando estava na aviação. Nesse período, tive contato com algo muito útil para o cinema: fui levado, embora como piloto, a tirar fotografias. Tive a seguinte idéia: instalar na parte da frente de um avião de dois lugares — os comandos do piloto eram transferidos para o lugar posterior — uma enorme câmara, com uma chapa de bom tamanho. Essas chapas tinham pelo menos cinqüenta centímetros de largura e comprimento. Colocávamos uma chapa e partíamos para fotografar pontos determinados das linhas alemãs. O oficial que pôs em prática esse meio extraordinário de levantamento aéreo se chamava Neyret, um homem de muita coragem e grande talento.

Esse fato atraiu minha atenção para a fotografia. Talvez tenha sido a base do interesse que passei a ter por todas as formas de fotografia, inclusive o cinema. Pouco depois, um outro compa-

nheiro, o filho do Professor Richet, ao voltar de uma licença, disse-me:

— Meu pai me levou para ver um espetáculo extraordinário, uma exibição de cinema. E vimos um personagem incrível, um grande cômico chamado Carlitos. Na sua próxima licença, você não deve perder.

Fui ao cinema e me apaixonei. Pouco depois de ferido, ainda convalescente, em Paris, antes de ir ao encontro de meu pai no Midi, eu não podia andar direito e tinha de ficar sentado durante a maior parte do tempo; por isso, eu ia ao cinema até três vezes por dia. Como exibiam dois filmes em cada sessão, dava seis filmes por dia e quarenta por semana. Por Deus, não é nada mau! Vi muitos filmes, todos os filmes dessa época, de 1918.

Mais tarde, como já disse, passei a me dedicar à cerâmica. Não demorei muito a chegar a uma conclusão, que é pessoal e só se aplica a mim: numa profissão como essa, é preciso assumir uma escala industrial e produzir em série ou se tornar um artista; e quando se é um artista, deve-se ter a ambição de se expressar através do pincel e das cores num vaso, em vez de numa tela. Eu sabia muito bem o que representava a pintura, pois fora testemunha diária do trabalho de meu pai. Não imaginava que pudesse me tornar um artista e não me sentia dotado para a indústria. Foi assim que abandonei a cerâmica e passei a fazer cinema. Foi como comecei.

Estreei no cinema interessado principalmente pelas trucagens. Eu me interessava exclusivamente pela técnica e pelas trucagens. Produzi muitos cenários em miniatura, com sistemas que permitiam acrescentar personagens. Esse gênero de trucagem me atraía, assim como tudo o que se relacionava com câmera, objetiva e revelação. O último trabalho realizado nesse espírito foi *La petite marchande d'allumettes*, que fiz no Vieux-Colombier, onde construí um estúdio, junto com Tedesco. Cuidamos sozinhos de toda a iluminação. Compramos um dínamo e um velho motor de automóvel para acioná-lo, inventamos uma coisa que ficou: o emprego do filme pancromático, que até então só se usava em exteriores. Fui ajudado também por um grupo de companheiros, pois nunca se faz nada sozinho em qualquer profissão, muito menos nessa. Contei ainda com a assistência da Philips, que me aconselhou

sobre a escolha das lâmpadas. Produzimos esse filme de uma maneira tão artesanal que a revelação foi feita na cozinha de Raleigh, um dos primeiros reveladores de Hollywood e que se transferira para a França por um motivo definido: achava que o comportamento dos anglo-saxões em relação às mulheres era menos "razoável" que a atitude dos franceses. Não podia haver motivo melhor, não é mesmo?

Portanto, comecei no cinema me interessando inicialmente pela técnica. Só pouco a pouco é que percebi que os atores também tinham grande importância. De início pensava que minha função era de [illegible] desses atores. Com o passar dos anos, fui me tornando um pouco mais pretensioso. Pouco a pouco, senti vontade de contar minhas próprias histórias. Mas, se virei um autor de filmes, se escrevi histórias, se escrevi roteiros, foi apenas porque as discussões com os roteiristas me eram penosas, porque estava consciente de que os traía e eles tinham razão em se mostrarem descontentes. Por outro lado, eu não podia deixar de tratá-los, quando me encontrava no estúdio, com todos os elementos do filme, e constatava que a personalidade dos atores não se enquadrava no roteiro, não podia resistir: alterava os diálogos, reescrevia e ajustava aos atores, como um alfaiate ajusta as roupas a seus clientes. Foi assim que comecei a escrever, e pouco a pouco passei a escrever histórias. Mas não por achar, absolutamente, que eram melhores: foi apenas pelas razões práticas que acabei de expor.

Adoro ir ao cinema, mas vou muito pouco. E vou pouco porque a vida moderna é difícil. Estamos vivendo cada vez mais tarde, não sei se vocês já perceberam. Quando eu era jovem, jantava-se às sete horas; agora, sentamos à mesa para jantar às nove horas. Como se pode ir ao cinema quando se termina de jantar às dez horas? Tenho numerosos amigos e os amo muito; eles também me amam, gostamos de nos encontrar e nos reunimos exatamente na hora em que se deveria ir ao cinema. Por isso, vou ao cinema muito raramente para o meu gosto.

Nasci em Montmartre e ainda moro em Montmartre. O Montmartre em que moro agora não é mais o autêntico Montmartre de então, é claro. Apesar disso, ainda há alguma coisa que se aproxima. Moro numa casa velha, que parece ter sido construída

por Dumas, pai. O que me dá o maior prazer, porque o adoro. Gosto de pegar *Os três mosqueteiros* e *La dame de Montsoreau* e depois de algumas páginas esqueço todas as minhas preocupações. Adoro o Montmartre de agora, apesar de todas as mudanças, apesar de toda a claridade dos anúncios luminosos, apesar da multidão de visitantes de todas as partes do mundo, que vêm com um espírito de curiosidade um tanto banal. Restou um bairro em que as pessoas fazem coisas que me interessam. Por exemplo, próximo ao meu pequeno canto, há cursos de dança, cursos de atores em que os atores aprendem a ser atores, aprendem a representar *Bérénice* ou *Le bourgeois gentilhomme*. Há cursos de pintura. Estou cercado de muitas pessoas que sentem vontade de fazer coisas que me divertem. É por isso que amo Montmartre.

Adoro encontrar os amigos ao jantar. É um prazer que muito prezo, não apenas por causa dos amigos, devo confessar, mas também pelo que comemos, pois gosto de comer bem. E gosto de comer coisas simples. Meu grande prazer é acender um bom fogo de lenha, pegar um espeto e assar um pedaço de carne. Acho isso muito agradável... Não sou muito partidário da cozinha complicada e acho que a cozinha francesa se tornou há algum tempo complicada demais. É muito rica. Há um excesso de conhaque nos molhos; isso não me agrada muito. Prefiro um cozido ou uma sopa de couve.

MEUS SONHOS

O sonho? Não sei o que é isso. Tenho dificuldade para definir a diferença entre o sonho e a realidade. Isso me causa muitos problemas: por exemplo, leva-me a mentir. Minto com bastante freqüência, porque respondo às pessoas, aos amigos (no meu ofício, nos negócios), de acordo com a realidade que não é uma realidade, mas sim um sonho. Portanto, sou absolutamente sincero. Não minto em consideração às falsas realidades, mas sim pela verdadeira realidade, que é a dos outros. Dormindo, tenho pesadelos. O pesadelo habitual que todos conhecem: caindo, caindo

num vazio sem fim; depois, acorda-se abruptamente, com um medo intenso. Não tenho muito conhecimento dos sonhos quando estou dormindo. Conheço melhor os sonhos que tenho quando estou acordado.

Os soldadinhos de chumbo eram uma coisa sensacional para todos os meninos da minha geração. Havia alguns muito bonitos. Eram fabricados em Nuremberg. Eu estava convencido de que esses soldados eram feitos na França, disseram-me que vinham do exterior, jamais acreditei. Até onde vai o patriotismo? Meu sonho era ser um granadeiro da Guarda. Imaginava-me de uniforme na frente de uma fortificação; não sabia direito o que havia nessa fortificação, mas eu me encontrava numa guarita. Vergava ao peso do meu gigantesco porte. Tinha também um boldrié de couro branco, uma acha d'armas e uma enorme barba. Era sapador. Meu sonho era pertencer aos sapadores da Guarda de Napoleão, partir em campanha, uma campanha totalmente fantasiosa. Para mim, a guerra com seus autênticos sofrimentos e desgraças não existia na época dos bons costumes. Essa guerra realista só começou com os costumes sórdidos do final do século XIX, como vemos nos quadros de Alphonse de Neuville. Sempre os achei desoladores e tristes. O quadro *Les dernières cartouches* me apavorava. Lamentava a triste sorte daqueles infantes condenados a agonizar sem o conforto de um disfarce glorioso. E, lá no fundo, estava convencido de que nas guerras de Napoleão ninguém morria; apenas se fingia morrer. Fazia-se um gesto grandioso, levava-se as mãos ao coração. Não havia sangue e se tombava nos braços de uma cantineira, que despejava em sua boca o conteúdo delicioso de seu tonel de aguardente. Para ser franco, devo acrescentar que a cantineira era loura, jovem e ornamentada com seios enormes, aconchegantes, mas firmes. Tudo isso, para mim, era um pouco de ópera. Eu acrescentava temas musicais um tanto vagos. E me perdia feliz nessas melodias indefinidas e no calor dos seios da cantineira. Um sonho assim valia muito bem a realidade de uma versão de latim.

Vejo em outra parte os primórdios de meu ofício de diretor. Por ocasião de meu nascimento, minha mãe pediu à sua prima Gabrielle que fosse ajudá-la a cuidar de mim. Gabrielle me ensinou muitas coisas, em particular a amar o que chamamos de

espetáculo. Bem pequeno, ela me levava ao Guignol. Selecionamos o nosso *guignol* com o maior cuidado. Depois de muita hesitação, trocamos o *guignol* de Montmartre pelo de Buttes-Chaumont. O mais famoso era o de Champs-Elysées. Mas o que adorávamos mesmo era o de Tuileries. Nessa época, era um *guignol* bastante clássico. O diretor chegara recentemente de Lyon; ele próprio fazia seus bonecos de madeira, sem refinamentos inúteis. Os personagens chamavam-se Guignol, Gnafron, Mademoiselle Henriette, seguindo a tradição de Lyon. Acrescentara um parisiense: Guillaume. Lembro nitidamente de minha emoção diante desses espetáculos. Tinha cinco anos. Quando entrávamos, com Gabrielle, no recinto repleto de crianças, a cortina ainda estava abaixada. Havia uma determinada hora da tarde em que um raio de sol iluminava o pequeno teatro, e a cortina fechada, sob essa luz, me aterrorizava. Pensava que revelaria, ao ser levantada, coisas extraordinárias, personagens temíveis; talvez mesmo seres monstruosos.

O diretor postava-se na frente do palco e tocava acordeão; o instrumento me fascinava. Parecia uma serpente. O som que saía nada tinha de humano. Agora que estou velho, sei que tinha razão no meu sonho de menino. Os instrumentos de teclado — piano, acordeão — são inumanos, pois são eles que dão a nota, não o músico, feito de carne e osso. Esses seres de madeira, metal e entranhas de gato alcançam quase a grandiosidade fantástica de autômatos. Havia essa música de acordeão, que me deixava transtornado, depois a cortina começava a se mexer. Sempre havia um pequeno frêmito antes de se levantar e lembro que muitas vezes, nesse momento, fiz pipi na calça... Mais tarde, sempre sonhei em realizar um espetáculo, um filme ou uma peça de teatro, em que alguns espectadores fariam pipi... Senti uma emoção quase parecida quando assisti a *Pétrouchka*, de Stravinski. Tenho certeza de que vocês conhecem essa *ouverture* misteriosa, um resumo de todo o teatro dos meus sonhos, apresentada com a segunda cortina baixada e se agitando. Quase revivi minha ansiedade do tempo de *guignol*. Mas não por completo, é verdade. Afinal, tinha quinze anos e sabia me controlar.

Andersen me conduziu de volta à realidade quando eu tinha oito anos. Estava preparado para essa realidade — que é também um

sonho — pela convivência com meu pai. Via seus modelos e para mim o nu feminino não tinha qualquer mistério; ignorava a curiosidade mórbida que atormentava muitos dos meus colegas de escola e ficava espantado ao vê-los se regalando com cartões-postais pornográficos. Perguntava-me o que eles viam naquilo. Era um menino absolutamente normal. Mas como estava a par da verdade verdadeira, a par dos fatos físicos de nossa vida — de nossa vida material —, o sonho, em contraste, assumia uma grande importância para mim.

Quando se é pequeno, não se inventam os sonhos. Os sonhos nos são sugeridos. Meu sonho de soldado de Napoleão, de granadeiro da Guarda com o boldrié, acha d'armas e barba, foi sugerido pelo fato de meus pais me comprarem os soldadinhos de chumbo. Mais tarde, vamos nos tornando cada vez mais os servos das leituras ou espetáculos. Eu me tornei um servo de meus livros prediletos. Alexandre Dumas pai foi o rei. Curiosamente, moro agora numa casa que, segundo dizem, teria lhe pertencido. No início de *Capitaine Pamphile* há cenas que se passam na casa do pintor Descamps; ele pintava principalmente cães e devia morar numa das casas que vemos de minha janela. Esses artistas fixaram-se aqui, por volta de 1830, porque ainda era campo. Os muros de Paris, suas fortificações, ficavam onde hoje se encontra o início da Place Pigalle. Era um muro reto, que foi demolido por Louis Philippe. Daí o fato destes bulevares terem sido designados por muito tempo como "exteriores".

Dumas e seus amigos conseguiram das autoridades militares a abertura de uma pequena porta no muro. Utilizavam-na para ir caçar a perdiz nos bosques de Clignancourt. Alexandre Dumas, para mim, não existia. Era um espírito. Um espírito que, por milagre, criara um mundo extraordinário. Eu amava especialmente o espírito de Henri III. Devo ter lido umas cem vezes, nessa ocasião, *La dame de Montsoreau*, *Les quarante-cinc* e tudo o que se passava em torno da Noite de São Bartolomeu e o começo do reinado de Henri IV. Sei agora que Alexandre Dumas não foi um sonho e talvez ame ainda mais esse homem, escravo de sua cadeira, do que os produtos de sua imaginação.

Um dia, quando eu tinha quinze anos, compreendi que meu pai era um artista importante e isso me assustou. Durante anos, tentei

orientar meu espírito para tudo o que era contrário à arte. Sonhei em ser comerciante, merceeiro. Sonhei em ser agricultor na Argélia. Sonhei com inúmeras carreiras, racionais na aparência, mas impregnadas de pura loucura.

Acabei dizendo a mim mesmo: "É preciso ser um funcionário público, mas num ofício em que seja possível me divertir um pouco; como amo os cavalos, serei oficial de cavalaria." A guerra de 1914 me permitiu a realização do sonho: tornei-me um oficial de cavalaria. E depois que virei oficial de cavalaria, oficial dos dragões, para ser mais preciso, descobri que isso não me divertia. Passei a ter apenas uma idéia: a de dar baixa. Foi o que acabou acontecendo. Dediquei-me à cerâmica. Parecia que a cerâmica conservava alguma coisa do artesanato. Eu não tentava ser um artista através da produção de vasos. Renunciei à cerâmica por um motivo muito simples: compreendi que era preciso ter a pretensão de criar obras individuais e vendê-las como objetos de arte — o que eu não queria de jeito nenhum — ou ingressar numa escala industrial, o que também me desagradava. Era preciso participar do sistema de Creil e Montereau e contribuir para a fabricação de um milhão de xícaras de chá do mesmo modelo. Eu me sentia incapaz de fazer isso. Ou de tentar me expressar através da cerâmica. E isso me apavorava. Assim, renunciei à cerâmica e ingressei no cinema.

A primeira vez em que tive noção da existência do cinema foi durante a guerra. Era piloto de uma esquadrilha. Um dos meus companheiros era filho do Professor Richet. Ele voltou um dia de uma licença e me disse:

— Meu pai me levou para assistir a um filme com um personagem que se chama Carlitos. Ele garante que o cinema, agora que conta com um intérprete como este, vai se tornar uma grande arte. Acho que você deve ver esse Carlitos assim que tiver uma licença.

Quando tirei a licença, fui assistir ao filme e experimentei outra vez a deliciosa angústia das marionetes e *Pétrouchka*.

Fui ferido pouco depois. Parti para um período de convalescença. Andando com muletas, entediava-me em Paris e por distração ia ao cinema, até três vezes por dia. Assistia a uma média de vinte e um filmes por semana; ou melhor, vinte e um espetáculos. Cada espetáculo ou sessão era constituído por dois filmes. Via

principalmente filmes americanos. Conheço todo o cinema americano da época de 1914-1919 — o cinema mudo. Continuo a admirá-lo profundamente. Em Hollywood, conheci as pessoas que faziam o cinema nessa ocasião. Eram pessoas extraordinárias. Não eram intelectuais. Faziam cinema como se fosse um ofício, como se faz o circo. Mantiveram um estilo descontraído, o que explica o lado animado e jovem de seus filmes.

Praticamente, as pessoas são na tela — se boas e sinceras — o que são na vida. Talvez uma grande arte deva ser mais do que uma arte de transposição. É algo possível.

Os hinduístas possuem a extrema felicidade, por sua religião, de não terem definido expressamente a diferença entre o domínio espiritual e o domínio material. Não se sabe direito onde começa a divindade e onde começa o ser humano. Não se sabe direito se os mortos viveram ou não. Não se sabe o que é lenda, o que é história, o que é realidade. Essa confusão me fascina. Os hinduístas ortodoxos estão absolutamente convencidos de que não existimos, que nossos pensamentos são os resultados das inspirações e respirações de Brahma e que o mundo como o vemos não passa do mero produto de nossa imaginação.

No cinema, essa diferença entre o sonho e a realidade também é bastante indefinida, pelo menos em meu espírito. E como o hinduísmo, que exige exercícios físicos determinados, é uma religião prática. É um ofício que se realiza com lâmpadas, câmeras, filme, revelação, um ofício em que os problemas materiais têm uma grande importância.

Sempre se começa — e creio que todos os meus colegas fazem como eu — por sonhos imprecisos. Em seguida, se enquadram esses sonhos na realidade; e antes da conclusão do filme, é a realidade que prevalece. Creio que isso é necessário. Meus personagens, no fundo, não são muito bons quando os sonho; eu diria mesmo que são bastante falsos. Mas os atores, que são de carne e osso, felizmente me conduzem de volta à terra e me permitem, de vez em quando, entreabrir um canto da cortina que separa o sonho da realidade.

Como todos os sonhadores — ou seja, como todo mundo, pois todo mundo é sonhador — acredito que, no final das contas, a realidade vale mais do que o sonho. Oferece mais fantasia. Não há

sonho que possa nos proporcionar os milhares e milhares de aspectos diferentes que nos oferece qualquer fato distinto. As manifestações de ação, as complicações das pessoas, os dramas que se desenrolam nas casas vizinhas, todas essas coisas são muito maiores do que tudo que se encontra em qualquer romance, em qualquer filme, em qualquer quadro... Mas só adquirem o poder de nos emocionar depois de digeridos e recriados por um artista... Estamos prestes a abordar o grande problema do objetivismo e subjetivismo. É evidente que se deve ser subjetivo; mas eu tento, partindo de um ponto de vista puramente subjetivo, ser objetivo e tornar fecundo o que produzo pelo contato com a vida. Tento me tornar uma espécie de microfone, de alto-falante. Mas um alto-falante seletivo, até mesmo deformante. E apresentar o que absorvi com um pouco mais de ordem do que a vida concede. A vida é muito mais variada do que os sonhos, mas é também mais desordenada. Os sonhos se desenrolam numa espécie de ordenamento bastante estranho: parecem fabricados por geômetras. Já a vida não é fabricada por geômetras. É inverossímil: há altos e baixos, há pretos e brancos, quase não há nuances... É uma tremenda confusão, a vida! A nós, que pretendemos ser artistas, que tentamos sê-lo, humildemente, a nós cabe ordenar essa confusão, como Le Nôtre criando seus jardins na floresta de Ile-de-France, conferindo à realidade selvagem a ordem de nossos sonhos mais secretos.

O homem de ação é sempre um sonhador. Se não fosse um sonhador, não seria um homem de ação. A vida é tão assustadora, tão variada, tão complicada, que o homem de ação se perderia se não a simplificasse um pouco (como faz a criança). Napoleão era um sonhador eficiente. Uma raça perigosa.

Minha lembrança mais nítida de Cézanne?... Quais são as lembranças autênticas e quais são as lembranças fabricadas?... A família de Cézanne e a nossa formavam quase que uma mesma família: éramos como irmãos e irmãs. Paul Cézanne, o filho do pintor, era meu amigo íntimo, estávamos sempre juntos; nossos domicílios eram comuns. Paul Cézanne — que era muito mais velho do que eu — tinha lembranças do pai que eu não tenho. É muito difícil distinguir entre o que ele me contou e o que vi ou ouvi pessoalmente. Tudo se mistura. Creio ter uma recordação

autêntica de Cézanne: de vez em quando meu pai me pegava pela mão e me levava para desejar boa noite a Cézanne em seu ateliê, perto da Place Pigalle. O dia terminava e os pintores não trabalhavam mais. Os pintores dessa geração não gostavam de trabalhar sob uma luz artificial. Lembro de um sotaque meridional inverossímil, sem sentido. É uma coisa que fica... Lembro também de sua barba, os olhos muito fundos, que fixavam a pessoa com insistência. Uma grande estufa vermelha irradiava um calor insuportável. Ainda sinto esse calor, impregnado pelo odor de essência de terebintina. Um bule de chá fervia constantemente sobre essa estufa. O chá era preto de tão fervido. Ele oferecia a meu pai, que recusava, horrorizado. Oferecia a mim. Meu pai me proibira de tomar aquela beberagem, que me faria saltar para o teto. Cézanne tomava copos e mais copos durante todo o dia.

Eu tinha sete anos quando meu irmão Claude nasceu. Eu era irrequieto, insuportável. Puseram-me no colégio interno. Só ia para casa nos domingos. O domingo era reservado à família; só se encontravam em casa os amigos muito íntimos, como Lestringuez e Chabrier. Este último tocava piano de uma maneira extraordinária, fazendo o maior barulho. De vez em quando ele partia uma corda. Minha mãe ficava impressionada, não pelo rompimento das cordas, mas pelo talento do músico. Um dia fechou seu piano e nunca mais ousou tocá-lo.

Cheguei à América no inverno, em dia de sol e nevoeiro; era exatamente como um Claude Monet. Compreendi por que os americanos gostam tanto de Claude Monet. Não resta a menor dúvida de que Claude Monet pintou a paisagem americana. Quando se está bem longe dos arranha-céus emergindo do nevoeiro, quando se passa diante da Estátua da Liberdade, encontra-se o tom rosado de certos quadros de Monet.

Minhas impressões?... Fui recebido pelos amigos de sempre, em particular Robert Flaherty, que já morreu, autor de *Moana* e *Louisiana story*. Era como um irmão para mim, um homem maravilhoso. Só havia uma coisa que o contrariava: meu chapéu. Meu chapéu era do tipo que estava em moda na França na ocasião, com a aba muito estreita. Ele achou que era ridículo. Seu chapéu era do tipo usado na América, com a aba muito larga. Ele me dizia de vez em quando

— Ah, esse chapéu... Jean, Jean, você não pode continua com esse chapéu!

Ele acabou tirando o meu chapéu e me entregando o seu.

Não creio nas ausências. Isso não conta. O tempo é relativo como todos sabemos. Os sonhos, a vida, as lembranças; onde está a verdade, onde está a ilusão? Não sabemos de nada. Assim para mim, voltar a Paris... Não voltei a Paris: eu me senti como se tivesse partido na véspera. Agora que estou em Paris há seis meses, posso perceber as mudanças profundas, as mudanças enormes. Ao chegar, porém, não as percebi; ao chegar, parecia-me que partira na véspera, que apenas fora passar três semanas no Midi. Encontrei o mesmo leiteiro, o mesmo açougueiro. Fui com minha mulher ao mercado na Rue des Martyrs. Tudo aconteceu da mesma maneira... Mas isso são as aparências. Por baixo, acontecem coisas, coisas apaixonantes, que ainda não posso entrever. Meus filhos verão melhor do que eu esse mundo do qual me excluirão um dia.

O festival de Arles, Shakespeare, Roma, *Júlio César*. Belos alimentos do sonho. Um outro sonho: tento me tornar um autor dramático. Escrevi duas peças. O contato cotidiano com Shakespeare é uma excelente escola. O fato de ser obrigado a definir e dissecar cada palavra com os atores é uma ginástica saudável. Sinto-me profundamente reconhecido aos colegas que me permitiram realizar esse trabalho, um exercício prodigioso para mim. A nova tradução de que dispomos, do Sr. e Sra. Dabat, é bem próxima de Shakespeare, muito mais próxima de Shakespeare que de Roma. Quando se encena *Júlio César*, é razoável pensar em Shakespeare antes de pensar em Roma. Shakespeare é mais forte do que Roma. Os grandes criadores são muito mais fortes do que as civilizações, porque são eles que as fazem...

(Trechos deste texto, cuja versão integral foi definida por Louis Mollion e é apresentado aqui pela primeira vez, revisto e corrigido por Jean Renoir em novembro de 1973, foram publicados, com algumas variações, em *Cahiers du Cinéma*, nº 38, agosto-setembro de 1954.)

RENOIR NA INTIMIDADE

Eu me regozijo com a perspectiva de visitar a exposição intitulada "Renoir intime" e me sinto particularmente comovido porque se realiza na Galerie Durand-Ruel. Esse nome está ligado a toda a minha infância. Mais tarde eu compreenderia o papel essencial desempenhado por Paul Durand-Ruel (o avô) na batalha do Impressionismo e, sejamos mais objetivos, da grande pintura francesa contemporânea. Pensando nas telas reunidas aqui, a evocação que se impõe a meu espírito é a de Paul Durand-Ruel conversando com meu pai. Ele me parecia muito velho. É preciso dizer que minha lembrança mais precisa data dos cinco anos de idade. Vejo um homem baixo, um tanto gorducho, rosado, bem cuidado. Vestia-se com o maior esmero. Ele me impressionava, mas eu não sentia medo. Podia desmanchar jovialmente meus cachos ruivos sem me arrancar qualquer protesto. Sentia horror que me tocassem na cabeça, mas da parte de Pai Durand, como o chamávamos irreverentemente entre nós, o gesto se tornava uma carícia. Ficaria muito espantado se me dissessem que Paul Durand-Ruel e seus filhos Joseph e Georges não eram da família. Além do mais, Georges era meu padrinho.

O título da exposição me parece bastante apropriado.

Se há uma pessoa a que se pode aplicar o termo intimidade é meu pai. As relações humanas não têm valor enquanto não se chega ao ponto em que são derrubados os muros que se erguem entre os indivíduos. O procedimento habitual é a submissão a uma pessoa que se admira. Na maioria das amizades há um senhor e um escravo. Isso é ainda mais evidente no amor. Uma grande força de Renoir era o fato de saber praticar a amizade sem assumir o papel de tirano. Muito ao contrário, ele proporcionava à outra pessoa a impressão de conduzir o barco. Falava menos que seu interlocutor, deixando-o com a sensação inebriante de ter imposto suas idéias. A verdade é que meu pai era teimoso como uma mula, mas também era de uma modéstia incrível; podia se apegar às suas idéias, mas não se achava com o direito de impô-las aos outros. É o que explica os relatos contraditórios a seu respeito. Os autores são absolutamente sinceros. Renoir é que, deliberadamente, os

enganava, julgando inútil se preocupar com assuntos que considerava secundários, como política ou ciência. Dizia então sim a tudo, embora discordasse, acreditando que assim podia reduzir o tempo de uma conversa totalmente inútil. Só quando discutia assuntos sérios, a pintura, a escultura, a arte em geral, é que ele revelava seu pensamento e podia até se irritar. Isso não acontecia com freqüência. Repito: sem bancar o "guru", Renoir possuía todo o brilho de um guia espiritual. Enuncio esse título pretensioso com apreensão. Se meu pai vivesse, haveria de me censurar por representá-lo como alguém capaz de pontificar. Era a coisa que ele mais temia no mundo.

Percebemos essa influência de Renoir sobre as pessoas em seus quadros. Os da exposição dão uma idéia da diversidade dos meios sobre os quais ele exercia sua influência

Como filho de Renoir, esse poder que ele tinha me parece natural. Na verdade, manifesta-se para os que se deixam absorver por sua obra assim como se manifestava para os filhos. É o que transforma essa exposição numa espécie de festa em família. (1968)

*

Dois terços de século transcorreram desde o tempo em que, menino ainda, eu ia passar as férias em Essoyes. Parece-me que foi ontem. Ainda hoje, quando tento conceber a idéia de "felicidade", eu me transporto na imaginação para a casa de Renoir.

O ambiente o agradava e nossas brincadeiras barulhentas não o incomodavam. Os moradores locais haviam-no adotado e ele próprio se adaptava às pessoas e paisagens.

A julgar pelos quadros que ele pintou durante as férias, parece que o lugar lhe era particularmente favorável.

Claro que sua grande preocupação era a busca do sonho interior. Renoir tinha necessidade de se basear em temas naturais, mas eram apenas os instrumentos de uma busca constante, que ultrapassava os limites de uma reprodução pura e simples.

Gabrielle, a prima de Essoyes que não posso deixar de recordar quando penso em Renoir, me disse pouco antes de morrer:

— É uma pena que você não tenha um retrato do Patron feito por ele mesmo. — Depois, pensando melhor, ela acrescentou: — Mas, afinal das contas, você tem aquele buquê de rosas. É como o seu retrato.

Todos os quadros de Renoir são "como seu retrato". Mas como era modesto, ele gostava de se esconder por trás do tema e se deixar assimilar por ele. Sua esperança, felizmente frustrada, era de que não o descobrissem.

Digamos que Essoyes proporcionou a Renoir um excelente esconderijo e que o ambiente da casa, as visitas inesperadas dos vizinhos, os gritos das crianças e as risadas de modelos o ajudavam a encontrar o isolamento necessário para a criação.

Um detalhe me vem à memória quando recordo esses dias felizes: porque Renoir não podia mais andar, minha mãe, na esperança de lhe permitir ainda realizar seus passeios, comprou um automóvel. Antes, para ir de Paris a Essoyes, pegávamos um trem expresso até Troyes, onde aguardávamos a partida de outro trem, que nos levava a Poliseot. Enquanto esperava, Renoir passeava por Troyes. Adorava as velhas casas e gostava de contemplar as esculturas de suas igrejas. Quando fazíamos a viagem de automóvel, essa parada era suprimida. Ao se perguntar a Renoir se estava satisfeito com a mobilidade proporcionada por aquele novo meio de locomoção, ele respondia:

— Não tenho nada contra o automóvel, mas prefiro a Igreja de Saint-Urbain. (Prefácio para o catálogo da exposição *Renoir et ses amis.*)

DE MADEMOISELLE DIETERLE A CANNES

Por ocasião do cinqüentenário da morte de Renoir, os organizadores do Festival de Cannes publicam este folheto, apresentando Mademoiselle Dieterle, atriz de *Variétés*, intérprete de Offenbach. A escolha me parece excelente. Certamente existem relações secretas entre este retrato e Cannes.

Eu tinha meus dez anos quando Mademoiselle Dieterle foi posar para o quadro, no ateliê da Rue Caulaincourt. Trazia todo um mundo de rendas, perfumes, penteados elaborados, enormes chapéus. Para mim, ela era "a mulher", uma criatura imaterial, livre das dependências físicas, alimentando-se com doces de rosas e

ignorando os pequenos inconvenientes que se abatiam sobre nossas vidas de meros mortais, como resfriados, dores de dente, indigestões. Não me passou pela cabeça que ela pertencia à mesma raça que minha mãe, Gabrielle ou as modelos de Renoir. Estas eram a realidade, feitas de carne, osso e sangue. Alimentavam-se com pratos consistentes e não hesitavam diante de um guisado de carneiro com batatas.

Minha convicção de que Dieterle, assim como todas as lindas mulheres que eu via desfilando pela Croisette no verão, em suas carruagens, era uma criatura imaterial não era tão ridícula assim. Só recentemente é que as mulheres que têm como profissão serem belas, atrizes, da alta sociedade, esposas ou amantes dos poderosos do mundo, decidiram adotar um estilo de beleza mais próximo da natureza, digamos assim.

Jamais esquecerei os temores manifestados pela mulher de um banqueiro, cujo marido queria que ela fizesse seu retrato com Renoir. A mulher protestou:

— É impossível! Tenho a maior dificuldade para manter a palidez e Renoir é capaz de me representar com as faces coradas, como uma cozinheira. Eu morreria de vergonha.

Essa tendência para espírito puro tinha os seus aspectos ridículos — dá para acreditar que os nossos costumes atuais não são os daquele tempo? — mas devemos reconhecer que inspirou formas e hábitos inegavelmente encantadores. Essa transformação das mulheres da sociedade em criaturas de sonho não passava de um contraste quase obrigatório com o vigor dos machos dessa época. O homem da alta sociedade, ao final do último século, montava a cavalo, caçava, praticava esgrima, tinha amantes e se entregava a refeições diante das quais os mais robustos glutões contemporâneos se assustariam. Era normal que esses apaixonados pela vida fabricassem um cenário de conto de fadas. Não eram apenas as suas mulheres que eles transpunham para o irreal, mas também o ambiente (eu deveria dizer o ninho) em que as faziam viver.

Cannes talvez seja a melhor expressão desse desejo de escapar à realidade. Apesar dos imóveis modernos que se superpõem às frágeis arquiteturas, estas ainda resistem e se mantêm bastante vigorosas para preservar toda a graça do passado.

Eu diria mesmo que os ornamentos de gesso, as colunas supérfluas e os capitéis rebuscados adquiriram, com o passar dos anos, um valor arquitetônico. Quando eu era pequeno — e isso já tem mais de meio século —, achava essas cópias de palácios italianos ou expressões do "estilo moderno" simplesmente horríveis. Agora, acho-as belas. Conseguem me emocionar. Uma prova de seu valor é a resistência à passagem dos anos. Adaptam-se muito bem à vida moderna. São como o chapéu de Dieterle no retrato feito por meu pai. Na época, os rapazes deviam se virar na rua e se contorcerem de tanto rir diante daquela enormidade Agora, adquiriu seu título de nobreza. Assim como Cannes, que em vez de monumentos da Renascença ou da Antigüidade, nos oferece uma evocação daqueles anos que foram tão cruéis para alguns, encantadores para uma minoria, e que agora chamamos de Belle Epoque.

A lei do mundo é o equilíbrio. Diante dos horrores da existência, é necessário encontrar refúgios em que se possa, durante algumas horas, acreditar que tudo é belo, tudo é fácil. Cannes é um desses refúgios e o retrato de Mademoiselle Dieterle o ilustra perfeitamente. (*Portrait-plaquette du Festival de Cannes*, 1969.)

PIERRE SICARD

Os cadáveres da Primeira Guerra Mundial não foram esquecidos. Toda Paris, toda Londres, toda Nova Iorque, toda Oslo, todo o mundo se diverte. É preciso apagar quatro anos de heroísmo desesperado. Os mais ansiosos em se atordoarem são os que querem esquecer o heroísmo dos outros. Muitos são ricos. Os joalheiros, vendedores de automóveis, costureiros, as mulheres de luxo não sabem mais o que inventar. As mulheres honestas fazem uma concorrência desleal às prostitutas. Pierre Sicard pinta. E pinta tudo o que cai em suas mãos. Pinta os amigos, as pessoas que passam, os desconhecidos que, para ele, se tornam conhecidos. Pinta também os que são conhecidos, tornando-os familiares para nós. E pinta o frenesi do momento. Representa-o com um realismo fascinante. Seus modelos nos atraem para a dança. Acompanhamos aquele gordo senhor com o fez de papel, a

morena vestida apenas com uma minúscula camisa rosa, a loura grande com o colar de pérolas provocante. O *sommelier* serve uma garrafa de vinho com uma atitude profissional. Não se deixa envolver. Faz o seu trabalho e ponto final, contemplando com uma expressão *blasé* esses fantasmas que tanto se esforçam por enterrar definitivamente um passado que sabem que não pode ser ressuscitado. O tempo do luxo enorme e fácil, o tempo da cortesia elaborada acabou. Deve ceder seu lugar ao tempo do conforto. A orquestra negra conduz o baile. A cada pulo na dança solta-se um pouco da renda do passado e tratamos de pisoteá-la. Pierre Sicard não toma partido. Os trombones do jazz expulsam os violinos da opereta. Ele não lamenta coisa alguma. Sua função, como a de todos os verdadeiros artistas, é a de nos ajudar a ver o mundo, não de julgá-lo. Se estamos com o ânimo para a nostalgia, suas representações de Paris há quarenta anos oferecem um espetáculo perfeito para o nosso sentimento.

Se queremos nos fixar definitivamente no final da batalha, passemos desse retrato delicado de uma mulher (bastante jovem para aproveitar o presente, com idade suficiente para ter conhecido o tempo antes da guerra) para a sarabanda de luzes numa auto-estrada americana. A beleza desse holocausto de combustível, dessa orgia de eletricidade, dessas toneladas de aço em movimento resplandece nas interpretações que Pierre Sicard nos apresenta desse balé monstruoso. Nessa dança de engrenagens, explosões e freadas, no entanto, o homem não deixa de estar presente. Os motoristas se encontram ao volante. Nós mesmos estamos ao volante de uma dessas máquinas. A história que Pierre Sicard nos conta em toda a sua obra é a história do homem durante o último meio século. Sua ação se desenrola sobre um imenso território, da Europa à América, passando pela Ásia. Ele põe o universo ao nosso alcance. Entre seus notívagos frenéticos e seus bólides não menos frenéticos, oferece-nos escalas em oásis serenos. Repousemos diante da eternidade de Nossa Senhora. Sigamos o jogo de sombras e luzes nas águas do Sena. Aceitemos a proteção de sua casa de pintor. Podemos respirar ali o perfume intenso de flores deslumbrantes. Elas se oferecem sem reservas, com uma franqueza em que se sente a grande dama, permitindo que nos percamos em seu universo de linhas puras e cores essenciais.

Prossigamos a viagem que Pierre Sicard nos propõe. Eis que estamos em Veneza, conscientes do espírito desse Oriente cristão. Participamos dos conciliábulos de gôndolas e descobrimos coisas de que nem sequer desconfiávamos. O clarão profundo das lanternas transforma-se numa mensagem. As águas perigosas se tornam amigáveis e nos ensinam a importância da eternidade. Mas Pierre Sicard, pelo rigor geométrico das linhas deste cais, também nos afirma a importância do momento. Dentro de uma hora e sob uma outra exposição, essa paisagem não será mais a mesma. Só o presente existe, mas exclusivamente através do passado. E contém o futuro que só os santos e Adão e Eva no tempo do paraíso terrestre puderam se permitir ignorar. O passado, o presente e o futuro se encontram nos quadros de Pierre Sicard. Veneza é um turbilhão. Ele impõe a ordem. Não negligencia coisa alguma: conspirações e máscaras, estiletes afiados, a conquista do Mediterrâneo, risos de moças invisíveis, Goldoni, morte de Constantinopla, legumes apodrecidos, Casanova, palácios corroídos pelos vermes, a glória eterna. Ele proclama nosso direito de beneficiários de todas as destruições que nos fertilizaram.

Paro na esquina de uma pequena rua. Uma ponte atravessa um pequeno canal escuro a meus pés, explodindo em luz no segundo plano. Um gondoleiro empurra sua gôndola com o gesto eterno. À esquerda, há casas de verdade, cobertas por um reboco de verdade, perfeitas demonstrações desse cenário teatral tão essencialmente veneziano. Cada parcela desse quadro é verdadeira e, no entanto, é uma criação do pintor. Ele pôs na tela o que não existe na natureza: uma escala invisível de valores, um encadeamento geométrico de formas. Essa ordem permite a meu espírito caminhar à vontade pelo cais. Graças a isso, eu me reencontro. Caminho tranqüilo pela rua, vou me juntar ao gondoleiro em sua gôndola. Entendo o que ele me diz. Eu o conheço. Conheço suas histórias e também a história deste canal, da ponte e casas.

Entro numa das casas, a do fundo, à esquerda, cuja porta se abre para um universo de serena frescura. Circulo pelos cômodos, cujas sombras são penetradas por pequenos raios de sol. Pierre Sicard me faz as honras. E começo a discernir o verdadeiro mistério, o único que vale a pena ser descoberto. É o mistério da personalidade do artista. São os artistas que constroem o mundo.

Antes dos impressionistas, o subúrbio de Paris era feio. Ao pintá-lo, eles lhe deram de presente sua própria beleza. Antes de Pierre Sicard, as gôndolas de Veneza não falavam. Ele lhes deu sua própria voz. (12.8.1963)

ONDE ESTÁ O CINEMA?

1. Não conheço muito bem o cinema dos outros países. Só filmei na França e não sei direito o que está acontecendo na América ou na Inglaterra.

Mas vejo um grande perigo na fórmula do "filme internacional", tão em moda por toda parte. Não é se pondo na mesma obra um pouco de cor local italiana, uma valsa vienense, o charme eslavo e uma montagem ao estilo de Fritz Lang que se conseguirá alcançar grandes públicos. A não ser no Japão e União Soviética — onde se segue, felizmente, o caminho oposto — por toda parte há um esforço para renunciar aos temas nacionais específicos, até mesmo na América, pois se abandona a tradição dos *westerns* ou de Douglas Fairbanks para se fazer filmes como *Camilla* ou comédias ligeiras.

Sou internacionalista, mas creio na necessidade do cinema nacional: é preciso mostrar o que se conhece bem. E não me respondam com a citação de *La grande illusion*: não é um "filme internacional", mas sim sobre a vida francesa e a vida vivida. Em vez disso, censurem-me por *Les bas-fonds*: hesitei muito antes de fazê-lo e tentei transpor a história o máximo possível.

É por esses motivos que considero Marcel Pagnol o maior autor cinematográfico de hoje.

Quanto aos progressos exclusivamente técnicos — cor, relevo — em que isso nos influencia? É uma questão que preocupa os produtores e somente eles. Para nós, trata-se apenas de ter alguma coisa para dizer: isso é tudo. E, como não podia deixar de ser, queremos dizer com os meios mais modernos — com a cor, por exemplo, no dia em que estiver desenvolvida. Mas o público jamais gostará de um filme por causa da cor. Gostará porque é bom... com ou sem cor.

2. Posso dizer muita coisa boa a respeito do cinema francês. O "cinema falado" atraiu muitos espectadores que não se interessam pela "arte muda". Por outro lado, permitiu à crítica definir seus gostos e analisá-los com inteligência. A crítica de cinema é hoje muito mais interessante e útil do que no passado.

Essa atração de novas multidões para o cinema e a importância adquirida pela crítica permitem que se esperem anos de trabalho cada vez mais proveitosos. Já não é maravilhoso que as grandes massas populares possam hoje apreciar uma obra como *César*... que antes só podia ser conhecida pelos freqüentadores de um teatro parisiense?

3. Neste momento estou fazendo *La Marseillaise* e me descubro incapaz de falar de outra coisa. Para onde vou? Faço *La Marseillaise*. Há dois anos que conto com a possibilidade de trabalhar mais ou menos em paz. Antes... ora, antes eu esperava. O que faço no momento me satisfaz: isso é tudo o que posso dizer. Depois de *La Marseillaise*, eu gostaria de fazer filmes cômicos... e vou fazê-los.

(Respostas a uma enquete de Nino Frank junto aos grandes cineastas franceses sobre: 1) o cinema em geral; 2) o cinema francês em particular; 3) seu próprio cinema. *Pour Vous*, nº 451, 8.7.1937.)

CARTA A UM EDITOR

Eu me sinto muito feliz por poder dizer aos diretores de *Nouvelles Editions de Paris* como me parece extraordinária sua iniciativa de publicar roteiros originais.

Já era tempo do cinema se esquivar a seu papel habitual de reflexo de romances e peças teatrais de sucesso. Não que esse sistema de adaptação de obras já conhecidas não tenha nos proporcionado excelentes filmes, mas é em seu nome que se impõe aos cineastas um trabalho sem originalidade, sobre temas que o sucesso já esgotou.

O raciocínio é o seguinte: o sucesso de uma peça teatral limita-se a um número muito pequeno de espectadores. Filmando-se essa peça e distribuindo-se por todos os bairros e por toda a França, atende-se à vontade de muitas pessoas que desejavam vê-la, com uma interpretação tão brilhante quanto no palco e ao seu alcance.

Amo demais o meu ofício para aceitar que seja reduzido a esse papel de vulgarização. Admito as adaptações, sob a condição de que se possa acrescentar alguma coisa, que os autores de filmes tenham a oportunidade de criar sua própria forma de comunicação com o público.

Imagino que a verdadeira situação de todo espetáculo dramático é comparável à que reúne, por intermédio do telefone, dois amigos. O autor se encontra de um lado, o espectador de outro, mas em hipótese alguma o autor deve se comportar como mera telefonista.

E como o que nos exigem, em caso de adaptação, é assumir esse papel ingrato — os produtores raramente admitindo que a contribuição original do roteiro de uma obra tenha o valor de uma criação, pois haveria o risco de perturbar as lembranças do espectador —, sou contra as adaptações. Tenho certeza de que essa nova coleção, apresentando aos produtores uma opção criteriosa de temas originais, ajudará o cinema a sair de sua perigosa rotina. (*Les maîtres invisibles*, de Jacques Fouquet, Paris, Nouvelles Editions de Paris, Jacques Lanoin, editor, coleção Le Scénario, inédita, 1938.)

MEUS ANOS DE APRENDIZAGEM

Amo o cinema desde 1902. Tinha oito anos e estava internado numa espécie de prisão de luxo, ornamentada com o nome de colégio.

Numa manhã de domingo vimos chegar no locutório um homem do tipo "fotógrafo", que carregava um estranho equipamento. Era um cinematógrafo. Ele usava uma gravata larga e tinha uma barba pontuda. Ficamos observando-o durante mais de uma hora, enquanto montava seu aparelho, ajudado por dois trabalhadores, experimentava a lâmpada de acetileno, armava a tela, etc. Depois, a exibição começou. O operador nos mostrou primeiro

algumas cenas que ele próprio filmara nos bairros de Paris. Lembro que as imagens me pareceram inicialmente confusas, sem dúvida não por causa da qualidade da fotografia, mas porque eu não estava acostumado. Mas as crianças, como os selvagens, habituam-se depressa ao cinema e depois de alguns instantes eu já podia compreender tudo. Meus colegas também, e indicávamos em voz alta os pontos da cidade que reconhecíamos.

Em seguida, foi apresentado um filme cômico: *Les aventures d'Auto-Maboul.*

Auto-Maboul vestia uma casaco de pele de cabra, de chofer, cujos pêlos, endurecidos por alguma hábil engomagem, apontavam impertinentes para todos os lados. Um enorme boné e um gigantesco par de óculos completavam o atavio desse grotesco ouriço. Diante de uma garagem, ele tentava pôr seu automóvel em funcionamento. A aventura se desenrolava com um grande reforço de fumaça, chamas e explosões. Abruptamente, o automóvel se moveu sozinho, para trás. Foi parar diante de um pedestre aturdido, depois tornou a se mover, desta vez para a frente, a toda velocidade. Na passagem, Auto-Maboul conseguiu pular para o volante, mesmo se atrapalhando com o enorme casaco de pele de cabra. O filme terminava com o automóvel e o motorista desaparecendo na água.

Eu daria tudo para rever esse programa. É o cinema autêntico, muito mais do que consegue ser a adaptação de um romance de Georges Ohnet ou de uma peça de Victorien Sardou.

Minha segunda etapa no caminho do cinema ocorreu durante a guerra, uma apresentação de *Mystères de New York.*[1] Creio que foi no "American Cinema", na Place Pigalle. Eu estava na aviação e ao voltar à minha esquadrilha fiz a meus companheiros um relato delirante dessa aventura. Meu entusiasmo me valeu o apelido de Elaine Dodge.

Mas não demorou muito para que todos os meus companheiros também se sentissem atraídos e se tornassem fãs ardorosos da heroína desse filme. Conheci mais tarde a atriz. Era uma intrépida americana, a gentileza em pessoa, não vivia absolutamente nas nuvens.

---

[1]*Os mistérios de Nova Iorque.* (N. do T.)

A terceira etapa é a mais importante. Também data da época da guerra. Podemos chamá-la de "a revelação de Carlitos". Devo-a à clarividência de um de meus companheiros de esquadrilha. A projeção dos primeiros filmes de Carlitos o impressionara profundamente e o convencera de que no futuro o cinema desempenharia um papel da maior importância na vida das nações. Ele até apregoava que um dia os filmes seriam julgados por críticos de qualidade, como acontecia com o teatro, os romances, a poesia e a música. O pai de meu amigo partilhava totalmente as suas opiniões. Esse pai profético não era outro senão o Professor Richet.

O período do pós-guerra foi de certa forma a idade de ouro dos amantes do cinema. Era o grande momento do cinema americano. As salas importantes o desprezavam, preferindo as asneiras pretensiosas representadas de maneira desastrosa por atores superados ou filmes italianos, de um ridículo absoluto. Os filmes americanos encontravam um excelente mercado nas pequenas salas de exibição. Eram apresentados dois ou três por sessão e o programa mudava duas vezes por semana. Houve várias ocasiões em que eu ia ao cinema três vezes por dia, o que significava que no momento de deitar assistira a sete ou oito filmes, cinqüenta ao final da semana e cerca de duzentos em um mês.

A idéia de trabalhar no cinema não me ocorreu. Parecia-me impossível fazer qualquer coisa semelhante na França. Esses filmes americanos que eu tanto amava, os atores admiráveis cujo desempenho tanto me fascinava, não eram desprezados e muitas vezes até ignorados pela maior parte de nossos críticos? Como eu, que sonhava timidamente em seguir os seus passos, sem a esperança de igualá-los, podia me imaginar tendo a menor chance, neste país rotineiro que é o meu?

Quanto a ir para a América, era um projeto que se encontrava no domínio da utopia e que eu nunca teria a desfaçatez de conceber.

Um dia, no cinema do Colisée, assisti a *Le brasier ardent*, dirigido e representado por Mosjoukine, produzido pelo corajoso Alexandre Kamenka, da Albatros.

Os espectadores gritaram e assoviaram, chocados com aquele espetáculo tão diferente de seu pasto habitual.

Eu me senti encantado. Finalmente tinha diante dos olhos um bom filme feito na França. Era verdade que se tratava de um filme de russos, mas realizado em Montreuil, num ambiente francês, sob o clima francês; o filme não teve sucesso, mas foi apresentado numa boa sala.

Decidi então abandonar meu ofício, que era a cerâmica, e tentar o cinema.

Meus primeiros trabalhos, em minha opinião, não oferecem interesse algum. Só têm valor pela interpretação de Catherine Hessling, que era uma atriz fantástica, até demais para ser aceita pelos tímidos comerciantes franceses. Essa é a explicação para o seu desaparecimento. Ingenuamente, meticulosamente, eu me esforçava por imitar meus mestres americanos. Não compreendera que o homem, ainda mais do que sua raça, é dependente do solo que o alimenta, das condições de vida que moldam seu corpo e cérebro, das paisagens que durante todo o dia desfilam diante de seus olhos. Ainda não sabia que um francês vivendo na França, bebendo vinho tinto e comendo queijo de Brie, diante de paisagens parisienses, não pode realizar um obra de qualidade se não se basear nas tradições das pessoas que viveram como ele.

O único benefício que obtive desses primeiros e ingênuos trabalhos foi um bom conhecimento da técnica do aparelho, iluminação, cenário e, principalmente, trucagens. Tornei-me um hábil fabricante de maquetes; a construção de uma paisagem em tamanho reduzido ou de uma rua em miniatura era suficiente para minha felicidade. Passei a ir muito menos ao cinema, porque não tinha tempo. Minha atração pelos filmes americanos começou a se tornar menos exclusiva. Talvez por espírito de contradição e porque os esnobes haviam descoberto o cinema americano. E também, como eu próprio virara um artesão, comecei a perceber seus defeitos.

Foi um tremendo acaso que me levou, em 1924, a um cinema em que era exibido um filme de Eric von Stroheim. Esse filme, *Folies de femmes*[1], me impressionou. Devo tê-lo visto pelo menos dez vezes.

---

[1] *Foolish wives / Esposas ingênuas.* (N. do T.)

Relegando o que antes adorava, compreendi o quanto me equivocara até aquele momento. Deixando de acusar tolamente a suposta incompreensão do público, percebi a possibilidade de atingi-lo pela apresentação de temas autênticos, na tradição do realismo francês. Pus-me a olhar ao redor e, aturdido, descobri uma grande quantidade de elementos puramente franceses que podiam ser transpostos para a tela. Comecei a constatar que os gestos de uma lavadeira, uma mulher que se pinta diante de um espelho ou um vendedor de legumes e frutas em sua carroça possuíam muitas vezes um valor plástico incomparável. Refiz uma espécie de estudo do gesto francês, através dos quadros de meu pai e de outros pintores de sua geração. E depois, fortalecido por essas novas aquisições, realizei meu primeiro filme que vale a pena ser comentado, *Nana*, baseado no romance de Emile Zola.

Revi esse filme há dois ou três anos. Testemunha uma grande sinceridade em sua inépcia. Quando se é jovem, quando se é combatido, criticado e vaiado, qualquer um adora se apoiar numa certa pretensão. Pode-se sentir isso em *Nana*. Seja como for, ainda amo esse filme.

Uma das maiores alegrias de minha vida foi a que experimentei em Moscou, há três ou quatro anos, quando um camarada de lá me apresentou num congresso; os espectadores que ignoravam meu nome se puseram a aclamar meu velho *Nana*.

Mas *Nana*, que foi um dos primeiros filmes a manter uma exclusividade de várias semanas num cinema dos bulevares, que obteve bilheterias excepcionais para a época e preços de venda no exterior que gostaríamos de conseguir hoje, foi mesmo assim um desastre comercial. Empenhei tudo o que possuía, até o último níquel, mas conquistei o respeito através da força dos grandes produtores do momento e a convicção de que, enquanto eles predominassem no mercado, um independente nada poderia fazer.

Houve um outro elemento de êxito que eu negligenciara: o cinema, como todos os outros ofícios, é um "círculo", e para que um "estranho" possa penetrar nesse círculo não é apenas uma questão de idéias e tendências, mas também de linguagem, hábitos, costumes, etc.

A história nos ensina que as grandes transformações entre os povos e os organismos provêm em geral de dentro para fora; meu erro fora o de não começar como um homem do interior.

Encontrei trabalho e fiz, por encomenda, filmes anódinos. Não foram sucessos, mas os produtores ficaram satisfeitos. Diziam que meu trabalho era "comercial". No jargão do cinema, um filme comercial não é aquele que dá muito dinheiro, mas sim um filme concebido e executado de acordo com as regras dos comerciantes.

Mas faço duas exceções em minhas produções desse período. Uma é *La petite marchande d'allumettes*, que foi para mim uma excelente oportunidade de desenvolver os conhecimentos técnicos. A outra é *Tire au flanc*, um *Tire au flanc* mudo, com a participação do bailarino Pomiès e do ator Michel Simon, sem qualquer relação com o *Tire au flanc* de Bach.

Realizei *La petite marchande d'allumettes* em associação com Jean Tedesco, num estúdio minúsculo, que conseguimos montar no sótão do Vieux-Colombier. Este empreendimento baseava-se em nossa convicção de utilizar dali por diante a película negativa pancromática, em lugar da ortocromática. Mas essa técnica exigia meios de iluminação diferentes e as pessoas na indústria cinematográfica ainda não estavam convencidas da conveniência dessa mudança.

Eu já conseguira impor às empresas para as quais trabalhava o uso de objetivas bastante luminosas, que proporcionavam à impressão na película ortocromática um aspecto que se aproximava da fotografia atual. Agora, todo mundo emprega essas objetivas, como a Cook 2, por exemplo, mas naquele tempo era preciso discutir e brigar com determinação para persuadir as pessoas a adquiri-las e, mais ainda, a usá-las.

Hoje, diga-se de passagem, penso o contrário; a sensibilidade das emulsões modernas e a perfeição dos laboratórios fazem com que essas objetivas sejam inúteis. Tenho um outro motivo: quanto mais avanço em meu trabalho, mais sou levado a realizar a cena em profundidade, em relação à tela. Quanto mais isso acontece, mais renuncio às confrontações entre dois atores postados de maneira comportada na frente da câmera, como na fotografia. É mais cômodo para mim colocar os personagens com mais liberdade, a distâncias diferentes da câmera, fazê-los se movimenta-

rem. Para isso, tenho necessidade de uma grande profundidade e creio que esse efeito é muito mais agradável quando deriva de uma objetiva que a possui desde o nascimento, em vez de ser decorrência de uma objetiva pouco profunda que foi diafragmada.

A fotografia francesa em 1925 era uma fotografia falsamente brutal e a multiplicidade de sombras nos rostos me chocava muito.

O uso de objetivas luminosas oferecia nesse momento uma vantagem evidente para diminuir a quantidade de aparelhos de iluminação e, em conseqüência, obter um sistema de sombras muito mais simples nos objetos fotografados.

Mas voltemos ao Vieux-Colombier. Com Tedesco e outros companheiros, construímos um equipamento que é no fundo o ancestral de todos os equipamentos atualmente empregados nos estúdios. Sua característica consistia no emprego de lâmpadas elétricas com a voltagem um pouco aumentada. Eram instaladas em caixas de metal brilhante, na frente de superfícies pintadas de branco e menos refletoras, ou diante dos espelhos de projetores, isoladas ou em grupo, exatamente como todos fazem agora. Conservamos alguns arcos que permitiam projetar grandes sombras sobre os rostos e cenários. É claro que os técnicos dos estúdios zombavam de nós, mas estávamos confiantes porque outros técnicos, como Raleigh, meu velho mestre, e o engenheiro Richard aprovavam nossas pesquisas.

Alimentávamos os aparelhos com a corrente de um grupo eletrógeno que nós mesmos havíamos montado e cujo motor (um excelente Farman, retirado de um carro acidentado) era refrescado pela água da torneira.

Também fabricávamos nossos cenários, maquetes, vestuário, etc. Filmávamos e revelávamos. Assim, durante um ano, praticamos em pequena escala todas as especialidades do ofício. Saiu um filme que não era pior do que os outros, com partes feéricas que interessaram ao público e uma fotografia, de Bachelet, que foi considerada deslumbrante. Infelizmente, um processo ridículo interrompeu a carreira desse filme e condenou ao insucesso nosso empreendimento artesanal.

Quanto a *Tire au flanc*, é um filme do tipo comercial, produzido em prazo rápido e com um orçamento muito reduzido. Tive a oportunidade de lançar Michel Simon, que já era o grande ator que

continuou sendo. A colaboração do bailarino Pomiès, que logo a morte nos tiraria, permaneceu em minha memória como uma etapa agradável de minha carreira. A realização desse filme burlesco, com partes trágicas e outras feéricas, sem muita relação com a peça teatral em que se baseou, me proporcionou grandes satisfações.

Chegamos enfim ao acontecimento mais marcante na vida de todas as pessoas que procuram viver de nossa indústria, a exibição de *Chanteur de jazz*[1]. O sucesso desse filme revolucionou os hábitos cinematográficos. Os franceses, a princípio com desconfiança, depois com entusiasmo, aderiram ao cinema falado. Eu também queria fazer como os outros, mas estava definitivamente classificado como autor de filmes dramáticos mudos, como uma espécie de inimigo do teatro. Ninguém queria saber de mim nesse caminho novo, cujas primeiras aplicações consistiram na filmagem, palavra a palavra, de peças de sucesso.

Esperei quase dois anos por uma oportunidade. Durante esse período, todo o edifício comercial sobre o qual se construíra o cinema desmoronou fragorosamente. O motivo foi muito simples. Antes do cinema falado, havia filmes demais; quase todos os filmes estrangeiros podiam se transformar em filmes absorvidos pelo público francês com mero acréscimo de subtítulos. Os donos do negócio eram os proprietários das salas de projeção. O filme falado mudou tudo isso, porque a língua constituía uma fronteira dentro da qual nossos filmes se encontravam automaticamente protegidos. Os donos do cinema deixaram de ser os exibidores e passaram a ser os produtores.

Os estrangeiros iniciaram a luta. Não demorariam a encontrar um meio de combate eficaz, com a dublagem dos filmes. Os produtores, com as despesas exageradas em que se empenharam com base nas receitas espetaculares dos primeiros filmes falados, logo caíram nas mãos dos distribuidores, isto é, dos intermediários. É quase a situação atual. Pode-se dizer que, salvo raras exceções, o cinema francês pertence agora aos que souberam se situar entre o

---

[1] *The jazz singer / O cantor de jazz.* (N. do T.)

fabricante e o cliente, ou seja, às pessoas que arriscam muito pouco ou nada e sempre ganham.

Meu primeiro filme falado foi uma espécie de teste. Desconfiavam de mim. Era preciso que eu apresentasse provas. Realizei *On purge bébé*, baseado em Feydeau. Não é um filme famoso. Realizei-o em quatro dias, apesar de ter mais de dois mil metros. Custou menos de duzentos mil francos ao produtor e rendeu mais de um milhão.

E ainda bem que comecei por esse filme. Provavelmente estaria perdido se estreasse no cinema falado com uma obra de certa importância. Era a época dos falsos ruídos. Os acessórios, os cenários, tudo era "arranjado" para o som, com uma incrível simplicidade. Esses hábitos me irritavam e, para assinalar meu mau humor, decidi registrar o ruído de uma descarga de latrina. Foi uma espécie de revolução, que fez mais por minha reputação do que a realização de uma dúzia de cenas de sucesso. As personalidades artísticas e científicas mais respeitáveis das grandes empresas sonoras declararam que era "uma inovação audaciosa". Depois de tal golpe de mestre, não podiam mais me recusar o que eu reivindicava há um ano: a possibilidade de filmar *La chienne*, baseado num romance de La Fouchardière.

Fui impiedoso em *La chienne*; até mesmo, devo dizer, insuportável. Realizei esse filme como queria, como entendia, sem levar em consideração os desejos do produtor. Jamais revelei qualquer coisa das cenas ou mostrei os diálogos; dei um jeito para que o resultado das filmagens permanecesse praticamente invisível até o final do filme. E nesse momento houve um grande escândalo. O produtor esperava um espetáculo de *vaudeville*; descobriu-se diante de um drama sombrio, desesperado, tendo como atração um assassinato, o que não era do gosto do público no momento.

Fui expulso do estúdio, em particular da sala de montagem, mas como todos os dias tentava entrar ali acabaram chamando a polícia. O produtor mandou fazer uma montagem de acordo com suas noções, percebeu que ficava sem pé nem cabeça e chegou a uma conclusão: perdido por perdido, valia mais deixar que eu fizesse o que queria. Pude voltar à sala de montagem e reparar os estragos. O filme foi exibido pela primeira vez em Nancy. Um fracasso sem precedentes. Os espectadores foram ao cinema con-

fiantes no anúncio de que se tratava de uma boa comédia. Consegui que a publicidade anunciasse o verdadeiro gênero de minha obra. Um corajoso exibidor de Biarritz, Monsieur Siritzky, apresentou *La chienne* a seu público e obteve boa receptividade. Decidiram então lançar o filme em Paris, no Colisée; e reencontrei durante várias semanas aquele clima extraordinário de polêmica que é tão agradável para os que exercem meu ofício e que eu já conhecera durante a exibição de *Nana*.

Infelizmente para mim, a luta que travei para realizar *La chienne* me proporcionou uma reputação de homem intratável. Depois desse filme, tive a maior dificuldade para encontrar trabalho. Era considerado um tipo terrível, capaz das maiores violências contra os produtores que não partilhavam as minhas opiniões. Vivi como pude, realizando uns poucos e pobres filmes, até o momento em que Marcel Pagnol me permitiu realizar *Toni*.

Toni foi para mim a oportunidade de criar de verdade, de escapar ao conformismo imbecil que domina tantas pessoas que dirigem a nossa indústria. Em suma, foi a liberdade de espírito e corpo sem a qual nenhuma pessoa no mundo é capaz de fazer um bom trabalho.

Aprendi muita coisa com *Toni*. Esse filme me deu a coragem necessária para tentar coisas novas, em rumos diferentes.

Depois fiz *Le crime de Monsieur Lange*, *La vie est à nous*, *Les bas-fonds*, *La grande illusion*, *La Marseillaise* e acabo de concluir *La bête humaine*. Não sei se esses filmes são bons ou maus. Em minha humilde opinião, isso não tem a menor importância. O que sei é que agora começo a compreender como se deve trabalhar.

Sei que sou francês e que devo trabalhar numa perspectiva absolutamente nacional. Sei também que fazendo assim e somente assim posso alcançar as pessoas de outras nações e realizar uma obra internacional.

Sei que o cinema americano vai desmoronar porque não é mais americano. Sei também que não devemos repelir, mas sim absorver os estrangeiros que vêm nos trazer seus conhecimentos e talento. É uma política que não deu maus resultados para a arte francesa, desde Leonardo da Vinci a Picasso. Creio que o cinema não é tanto uma indústria como querem apregoar, e que os magnatas com seus milhões, gráficas e mesas enormes vão acabar se

perdendo. O cinema é um ofício artesanal e são os artesãos, reunidos para se defenderem, que talvez façam com que o nosso cinema seja o primeiro do mundo. Sabendo isso, tenho a impressão de que ainda me resta muito a fazer num ofício que, se fosse livre, poderia contribuir de maneira considerável para o conhecimento dos homens e das coisas. (Publicado com o título de "Souvenirs" em *Le Point*, XVIII, dezembro de 1938.)

CONTRA A DUBLAGEM

Meu prazer por estar aqui com vocês é imenso e quero, de imediato, agradecer pela acolhida com a declaração de que jamais farei filmes na Inglaterra. Afinal, os filmes que eu faria aqui seriam muito ruins, enquanto os filmes que vocês fazem são muito bonitos. Creio que a verdadeira maneira de lutarmos juntos por um bom cinema internacional é vocês continuarem a fazer bons filmes ingleses enquanto nós, por nosso lado, tentamos fazer o melhor na França.

Depois, tratemos de pressionar os exibidores a trocar nossos produtos, a fim de que possamos nos conhecer melhor, através dessas mensagens diretas de nação a nação que devem ser os filmes.

Na minha opinião, é uma grande ingenuidade acreditar no cinema de inspiração internacional. Um cidadão inglês não pode interessar os franceses a não ser contando histórias de sua terra, procurando nos fazer compreender e amar seu país. Se ele quiser nos descrever a Rue de la Paix, Belleville ou outro lugar assim, temos o direito de lhe dizer que conhecemos tudo isso muito melhor. A mesma coisa acontece em relação a nós; é como franceses que poderemos interessar os nossos amigos da Inglaterra, não como internacionais.

O que chamamos de salada russa, com todos os legumes e ervas reunidos numa mistura, é pura e simplesmente a cozinha medíocre. A boa cozinha consiste em fazer com que a carne de boi tenha gosto de carne de boi, a batata tenha sabor de batata e o

peixe, de peixe. É essa a tendência atual do mundo. Deus seja louvado, caminhamos para a autenticidade. (...)

(...) Que ninguém se engane! Não sou contra a adoção, por nosso cinema, de técnicos e artistas estrangeiros. Ao contrário, esses novos companheiros nos chegam impregnados com o perfume de seu folclore nacional e sua contribuição não pode deixar de nos enriquecer.

Na França, Leonardo da Vinci nos enriqueceu, assim como Benvenuto Cellini; e não se pode acusar François I de traição à causa francesa por tê-lo acolhido. Neste momento, quem ousaria dizer que a presença de Picasso em Paris e o fato de que ele trabalha entre nós não é uma honra a que todos os bons franceses devem ser sensíveis? (...)

(...) Pessoalmente, devo dizer que só acredito no trabalho artesanal, numa escala local. Marcel Pagnol é um grande autor porque permaneceu um homem de Marselha. Quando ele fala, não é apenas em seu nome, mas também em nome de milhões de pequeno-burgueses ou pequenos comerciantes meridionais, que se exprimem por seu intermédio. Um homem sozinho não é grande coisa, mas um homem que soube se tornar o porta-voz de uma multidão é muito mais interessante; e é bastante curioso constatar que o internacionalismo inepto leva a uma espécie de individualismo arrebatado e falso. À custa de tanto ver o mundo, não se vê mais ninguém e neste mundo só há uma coisa que conta, o contato pessoal. E tenho certeza de que quando se vê e se entende um filme de Marcel Pagnol em Londres, logo se compreende que ele não fala sozinho, que não é a única pessoa que se encontra por trás da tela, mas toda uma população fervorosa e trabalhadora, muito mais provável de interessar o público do que um único homem.

Eu queria agora expor os motivos objetivos que me fazem ter esperanças no futuro do cinema em meu país. Para isso, permitam-me um breve resumo histórico. No tempo do cinema mudo as pessoas que mandavam eram os proprietários das salas de projeção, por um motivo muito simples: o mercado se encontrava inundado por uma quantidade considerável de filmes estrangeiros que podiam ser absorvidos pelo público francês com o mero acréscimo de legendas. O cinema falado mudou essa situação, em que a língua passa a constituir uma fronteira no interior da qual

nossos filmes estavam automaticamente protegidos. Em conseqüência, as pessoas que mandavam no cinema deixaram de ser os exibidores e se tornaram os produtores. A situação certamente é diferente aqui na Inglaterra, já que a língua não constitui uma fronteira entre vocês e os americanos.

Em nosso país, os americanos e alemães, a fim de reconquistarem nosso mercado, recorreram a meios diferentes. Passaram a produzir versões francesas em Berlim e Hollywood. Mas isso era oneroso. Não demoraram a descobrir um caminho melhor. Uma idéia extraordinária acabara de surgir, permitindo que nossos concorrentes disputassem o mercado francês; essa idéia foi a dublagem. Devo dizer francamente que considero a dublagem uma monstruosidade, uma espécie de desafio às leis humanas e divinas.

Como se pode admitir que um homem que possui uma só alma e um só corpo assuma a voz de outro homem, igualmente possuidor de uma alma e um corpo, completamente diferentes? É um desafio sacrílego à personalidade humana. Estou absolutamente convencido de que nas grandes épocas de fervor religioso haveriam de queimar vivas as pessoas que inventaram tamanha idiotice.

Aproveito a oportunidade para protestar contra uma ameaça de dublagem de *La grande illusion*, para consumo do público inglês. Como se pode conceber a idéia de dublar para uma mesma língua um filme que possui como uma de suas características essenciais o fato de personagens de nacionalidades diferentes se expressarem em sua língua materna?

Nesse filme, a autenticidade dos sotaques, expressões e línguas desempenha um papel fundamental; e farei tudo o que puder para que o público inglês saiba que o filme assim apresentado, com o nome de *La grande illusion*, não tem nada a ver com meu filme.

O público francês admite a dublagem, engole-a; os filmes dublados não dão muito dinheiro, mas ainda assim é o suficiente para impedir que nossos filmes sejam exibidos em todas as salas de projeção. Espero que os poderes públicos compreendam em breve que se deve taxar a dublagem e considerá-la como uma traição, não apenas com o filme francês, mas também com os artistas e autores que conceberam o filme em seu país de origem.

Sou a favor da luta leal entre os cinemas de diferentes nacionalidades, mas sob a condição de que os elementos participantes desse combate não sejam disfarçados com uma falsa bandeira.

A dublagem e a desonestidade de muitos produtores franceses fazem, neste momento, com que nosso cinema nacional recue. Talvez eu exagere um pouco ao falar em desonestidade; em vez disso, digamos que se trata de inépcia. Nossos produtores acreditaram que as receitas espetaculares dos primeiros filmes falados representavam a situação normal e, com base nisso, efetuaram despesas exageradas.

Estimulados pelo sucesso dos primeiros, todos quiseram se tornar produtores. Os mercadores de bananas, porteiros e proxenetas de todos os países orientais correram para a Champs-Elysées e se proclamaram os renovadores do cinema francês. E como não dispunham de recursos, trataram de tomá-los de empréstimo. Para isso, precisavam oferecer garantias. E essas garantias foram dadas pelos distribuidores, isto é, os intermediários, que nada arriscavam. Resultado: hoje, em janeiro de 1939, o cinema francês está nas mãos dos distribuidores.

Muito bem, meus caros amigos, é uma situação que deve acabar e que vai acabar se todos os verdadeiros trabalhadores do cinema se unirem e se organizarem para expulsarem do templo esses maus mercadores.

Há três indivíduos que se destacam no cinema: aquele que entra com o dinheiro, aquele que faz o filme (neste caso, trata-se de um grupo: diretor, autor, atores e técnicos) e aquele que compra o filme e o apresenta ao público, o único juiz definitivo, o proprietário da sala de exibição.

Já há um movimento prestes a nascer na França: começam a se delinear tentativas por parte de sociedades artesanais. Pessoalmente, é desse modo que tenciono trabalhar daqui por diante e juro que não dublarei meus filmes. Esse movimento deve ser bem-sucedido e chamo a atenção de nossos amigos ingleses para sua importância, porque se der certo representará o fim dos conluios, o fim do que chamamos na França de cavalaria, o fim do tema medíocre imposto pelo distribuidor ignorante, o fim da vedete imposta porque é a amiguinha do comanditário. Para nós, defensores modestos e conscienciosos de nossa arte, é o começo

da possibilidade de falar diretamente com o coração e talvez estabelecer um contato sincero e direto entre nossos países. (Conferência de Jean Renoir na Inglaterra, em janeiro de 1939.)

CONTRATO DOS DIRETORES

Parece-me que os homens normalmente chamados de diretores exercem em geral uma atividade dupla.

1. Sua influência sobre a forma do filme e, em decorrência, sobre seu sucesso, pode convertê-los em autores.

2. O trabalho que realizam no estúdio é comparável ao de um mestre-de-obras, o que os transforma em técnicos similares aos outros técnicos da indústria cinematográfica.

Na minha opinião, a primeira parte da profissão, a de autor, não é determinada de outra forma que não por um acordo com os outros elementos da produção.

Às vezes esse acordo é tácito.

Quem é o autor de um filme? Essa indagação já foi formulada muitas vezes.

Eu tenho uma idéia objetiva a esse respeito: o autor de um filme é o mais forte.

Em torno de uma mesa se reúnem um escritor, um grande ator, um diretor e um produtor.

Entre esses homens, haverá um que conseguirá impor aos outros a linha fundamental única sem a qual nenhuma obra de arte pode existir.

Este, em minha opinião, é o autor.

Na França, com bastante freqüência, esse animador, esse condutor do jogo, é o diretor, mas não se trata de uma regra absoluta e a determinação dessa contribuição moral ao sucesso do empreendimento não me parece condizente com um salário fixo.

Creio que o autor não pode ser enquadrado num sistema de reivindicações profissionais.

O autor deve ser remunerado, como um autor teatral, por uma porcentagem sobre as bilheterias. No dia em que a arrecadação

nas salas de exibição sanear o cinema, destruir a floresta de Bondy dos distribuidores — esse antro de salteadores — e proporcionar confiança aos autores, esse problema será resolvido e os autores de filmes, qualquer que seja a categoria a que pertençam, passarão a ser remunerados por uma porcentagem das bilheterias.

MEUS PROJETOS DEPOIS DE *LA RÈGLE DU JEU*

Meus amigos de *Paris-Spectacles* indagam quais são meus projetos.

Para variar, creio ter uma noção bastante nítida da direção que gostaria de seguir agora. Tentarei explicar.

O filme que acabo de concluir, *La règle du jeu*, é uma primeira tentativa para um gênero menos "mórbido" do que aquele que sucessos justificados estão prestes a impor à produção francesa. Tudo passa. Os filmes melancólicos e sombrios tiveram sua utilidade evidente e contribuíram para atrair a atenção do mundo para o cinema. Mas tenho a impressão de que o público talvez deseje agora se interessar por heróis menos angustiados e soturnos do que os que nos são apresentados nesses filmes.

La règle du jeu foi uma tentativa de me reaproximar do verdadeiro classicismo francês. Não sei se consegui. O futuro nos dirá: de qualquer forma, porém, a experiência era indispensável a meus estudos cinematográficos. Falo em estudos porque acho que no meu ofício nunca se pára de aprender e procurar.

Sinto a maior vontade de levar ainda mais longe essa tentativa de "aclarar" meu trabalho e por isso resolvi, depois de alguns meses, iniciar, após a conclusão de *La règle du jeu*, um autêntico filme de aventuras.

Escolhi um tema baseado em situações eternas que o bom teatro utiliza há séculos. Sabemos que não há mais que umas trinta situações assim, em que os grandes dramaturgos sempre se apoiaram. A base de meu tema é o amor entre um homem e uma jovem, contrariado pelo fato de pertencerem a clãs inimigos. Shakespeare extraiu dessa situação o extraordinário *Romeu e Julieta*.

Minha situação, portanto, será análoga à que foi explorada pelo grande Will, mas num ambiente muito diferente, baseado diretamente (como a maior parte de minhas histórias) na observação objetiva do meio em que transcorrerá a ação. Será uma pequena cidade da África do Norte. Conheço bastante a região e ali escutei boas histórias, muitos amigos vieram de lá e me contaram suas recordações, que me parecem formar um fundo bastante rico como o de *La grande illusion*, por exemplo, que conheci pelos relatos de amigos que foram prisioneiros durante a Grande Guerra.

É claro que histórias de rivalidades de família e apaixonados separados por ódios locais também existem na França. Mas a história que desejo contar agora nasceu na África do Norte e seria impossível transpô-la, sob pena de torná-la falsa. Está ligada à mentalidade da pequena cidade em questão, ao fato de que não há ferrovias na região e se depende do transporte por estradas. O sabor deriva da variedade de origens dos habitantes.

Procurarei também apresentar nesse filme uma idéia do tipo de cadinho que é a África do Norte, um cadinho em que se mesclam os nativos, italianos, espanhóis, malteses, até alemães e russos passados pela Legião Estrangeira e de onde sai, não sem choque, não sem luta, não sem drama, um tipo novo de francês, um cidadão de uma província nova, desconhecida outrora, tão interessante em termos cinematográficos quanto foram os americanos da Belle Epoque e de qualquer forma ocupando seu lugar — e um belo lugar — entre seus outros irmãos da França.

E me felicito pela oportunidade que me apareceu de uma aventura numa terra como essa. Não apenas porque a matéria é fértil, mas também porque se trata de uma região de sol. Se tenho a impressão de que o público deseja assistir a histórias menos sombrias, também creio que não se aborreceria em ver fotografias mais luminosas; e morro de vontade de fazer um filme em que os personagens se apresentarão em paisagens estalando ao sol.

Portanto, meus caros leitores de *Paris-Spectacles*, são esses os meus projetos atuais. Em nosso ofício, no entanto, os projetos são muitas vezes frustrados pelos acontecimentos e seria mais razoável considerá-los como meros desejos. Talvez eu me engane redondamente. É provável que outros pensem de maneira diferente da minha. A beleza da profissão é que eles podem estar com

a razão e eu também. A verdade não é uma só no cinema e vocês podem comprová-lo todos os dias ao aplaudirem filmes de tendências totalmente diferentes. Tanto melhor; isso demonstra o ecletismo de vocês e também a indulgência, da qual sinto uma necessidade imperiosa, na véspera do lançamento de *La règle du jeu*. (*Paris-Spectacles*, 1939.)

GRANDEZA DOS PRIMITIVOS

Admiro os filmes recentes, mas é uma admiração racional. Raramente perco a cabeça. Permaneço consciente. Posso pensar: "Meu Deus, que lindo efeito fotográfico..."; "Como esse ator é extraordinário..."; "Perfeito esse diálogo..."; "Admirável essa cena..." e assim por diante.

Todas as artes que não são puramente pessoais passaram por isso. Só são grandes — realmente grandes — em seu estado primitivo... As tapeçarias de baixo liço são fascinantes; as de Beauvais e Gobelins são sem dúvida magníficas, mas ideais para recepções oficiais. As faianças de Urbino são adoráveis e basta um único desses pequenos vasos ineptos em sua mesa para enriquecer sua vida. Mas vejam o que a arte da cerâmica se tornou com Sèvres ou Meissen. Posso assistir dez vezes consecutivas a um filme de Méliès, Griffith, um Tourneur do início, um Max Linder. Não agüento assistir mais de uma vez à projeção de nossas últimas obras-primas.

Os homens sempre confundiram a arte com a imitação da realidade. Nos períodos primitivos, porém, a limitação dos meios técnicos ou certas regras religiosas ditadas por profetas impediam os artistas de seguirem essa péssima tendência. Em nossa época, dita de progresso, não há limitações, não há regras; e testemunhamos uma certa deterioração. Os artistas individuais, pintores, escritores, escultores, músicos, ainda podem fazer alguma coisa. Nada os impede de digerirem a natureza como a entendem e apresentá-la sob as formas mais inesperadas. Para fazer um filme, no entanto, é preciso reunir muitas pessoas; e mesmo que alguém tenha a idéia vaga de que uma das características da arte é ser artificial e apta a comunicar esse ponto de vista a seus colegas, a

odiosa voz da razão logo se faz ouvir. Por "razão" estou designando a necessidade de realizar uma obra comercial e não chocar um público que se supõe ser amante dessa famosa "realidade". Diga-se de passagem que é mesmo, e como poderia deixar de ser depois de vinte e cinco anos de perfeição imbecil na reprodução fotográfica? Daí as regras atuais. Um ator torna-se uma celebridade porque se parece com incontáveis pessoas que encontramos nas ruas. Essas pessoas, pensam todos, ficarão felizes ao se verem na tela, apenas com umas poucas e pequenas melhorias: roupas mais bem cortadas, uma pele mais lisa, sem pêlos no nariz. De vez em quando um autor de filme banca o inovador ao mostrar pêlos no nariz ou uma jovem estreante com os dentes cariados. Pessoalmente, se me mostram no cinema as mesmas pessoas que posso encontrar no café, não sei por que trocarei o café pelo cinema. Afinal, é mais confortável e se pode beber alguma coisa.

Aqueles que nos precederam no cinema tinham tudo a seu favor: película ortocromática impedindo qualquer nuance e obrigando o operador mais tímido a aceitar os contrastes violentos; ausência de som, o que levava o ator menos imaginativo e o diretor mais vulgar ao emprego de meios de expressão involuntariamente simplificados.

Felizes os oleiros etruscos que só conheciam duas cores para a ornamentação de seus vasos.

Feliz a Rainha Mathilde que ignorou, para a obra-prima de Bayeux, o aperfeiçoamento do alto liço e as tinturas de anilina.

Felizes os autores de filmes que se acreditavam ainda artistas de feira. Mas a idade de ouro passou. E precisamos nos tornar "autores verdadeiros", no sentido clássico do termo, com todas as responsabilidades que isso acarreta, ou deixar morrer a chama já vacilante de nossa maravilhosa lanterna mágica. (*Ciné-Club*, nº 7, maio de 1948.)

MINHA EXPERIÊNCIA AMERICANA

No dia 8 de fevereiro de 1941 desembarquei em Nova Iorque pela primeira vez, apreensivo e desiludido, deixando uma Europa que perdia sua razão de ser, a liberdade.

Sete anos de uma experiência que corre o risco de se tornar eterna. Sete anos de trabalhos, muitas vezes irrealizados, de esperanças e também decepções... Sete anos principalmente de um isolamento útil, que me permitiu determinar um rumo. Olho para trás: há mais de vinte e cinco anos decidi me dedicar ao cinema.

A revelação... como me parece distante: Chaplin, os primeiros filmes mudos americanos, bastante primitivos, mas transbordando de vida e vigor. Se o cinema podia proporcionar tal meio de expressão ao pensamento, por que eu também não experimentava?

Foi o que fiz um dia, em 1923, nunca mais pude parar. *Boudu, La chienne, La Marseillaise, La grande illusion, La bête humaine*, é tudo distante, vago, de nada serve: esqueço tudo o que adorei para conservar apenas *La règle du jeu*, *Le crime de Monsieur Lange* e *Les bas-fonds*, de 1936, os primeiros passos da evolução que me levou do "espetáculo" à "expressão"; e não é melhor assim?

Como são belas essas lembranças! Quando eu conseguia interessar um produtor e realizar o que queria, passava a ser dono de meu filme, de meu pensamento. Uma vitória pela qual devia pagar caro, pois era preciso fazer concessões ao público e ao dinheiro: *Tire au flanc*, *On purge bébé* e outros que eu gostaria de esquecer. De toda essa época, vejo apenas rostos, algumas cenas. Von Stroheim e sua orquídea em *La grande illusion*, o homem que mais admirei, junto com Chaplin, que mais me influenciou e que dirigi; Gabin, que não falava e compreendia tudo. A dança de Marcel Devesque entre as latas de lixo em *Le crime de Monsieur Lange*. Admirável Marcel Levesque, eu sempre tinha um papel para você e você não aceitava. Estava saturado do cinema e só queria a paz.

Esqueçamos tudo isso. O cinema não passa de um eterno recomeço. Percebi isso aqui, onde recomecei do zero; não falando uma só palavra de inglês ao chegar, levei muito tempo para superar essa tremenda desvantagem. Depois, foi a técnica que me surpreendeu, uma rotina que não temos na França e que demorei algum tempo para dominar. E, principalmente, tinha de conhecer a América, compreender, assimilar. Deixei a França em plena evolução e me descubro agora no mesmo ponto em que me encontrava no dia em que terminei *La règle du jeu*.

Sem lamentar meus primeiros filmes americanos, sei mesmo assim que não representavam meu ideal e sei também que os sete anos que passei aqui, primeiro definindo minhas idéias e determinando um rumo, depois estudando o meu novo ambiente de trabalho, permitiram que me preparasse para o que desejava fazer. Creio agora que estou pronto, pelo menos pronto para tentar a experiência. A América não será mais um obstáculo, mas sim uma vantagem. Serei capaz de expressar meu pensamento tão facilmente em Hollywood quanto em Paris.

Pretendo organizar uma sociedade independente, que funcionará como minha produtora. Os apoios financeiros indispensáveis para isso seriam praticamente impossíveis de obter em qualquer outro lugar. Meus projetos ainda não estão definitivamente acertados, mas creio que meu "primeiro filme novo" será baseado numa peça de Clifford Odets, *Night music*, com Dana Andrews e Joan Bennett. Fui pago para saber que as grandes produtoras americanas são mestres na arte de aniquilar uma personalidade! Trabalhe para elas para ganhar dólares, realize *westerns* e comédias musicais em grande estilo, assim terá tudo à sua disposição. Tente bancar o inovador e agite um pouco a ordem estabelecida: é o suficiente para ser impiedosamente descartado.

Meu primeiro filme nos Estados Unidos, *Swamp water*, baseado num roteiro original de Dudley Nichols, é um drama camponês que me causou os maiores problemas com os prefeitos das localidades apresentadas, sob o pretexto de que eu mostrava um quadro sombrio demais de seu país. Amei esse filme, mas não consegui obter tudo o que queria por falta de aclimatação: foi realizado em 1941, poucos meses depois de minha chegada, assinalando praticamente as estréias de Dana Andrews e Ann Baxter, muito bem coadjuvados por Walter Huston e Walter Brennan.

Pouco depois me empenhei em mostrar à América uma imagem menos convencional da França ocupada que a geralmente apresentada: foi só por isso que realizei *This land is mine*, com Laughton e Maureen O'Hara, sobre um roteiro de Dudley Nichols. Talvez eu não tenha compreendido o estado de espírito que prevaleceu na França depois da Libertação. Recebi inúmeras cartas indignadas da França e fui condenado pela maior parte da imprensa parisiense. Eu me senti, então, sinceramente angustiado por não ter sido compreendido, mas mesmo assim perseverei em minha idéia e realizei em Nova Iorque, anonimamente e para o governo americano, uma fita sobre a França, basicamente um documentário, destinada aos soldados[1]. Claude Dauphin, que na ocasião se encontrava nos Estados Unidos, muito me ajudou nesse trabalho.

A guerra acabou, voltei a Hollywood para realizar *The southerner*, que considero o trabalho mais interessante que fiz aqui, até agora. Ainda uma história bem simples para relatar. Uma família pobre nasce, vive e morre...

Foi em 1946 que projetei em imagens uma história que me era cara há muito tempo: *Le journal d'une femme de chambre*, de Octave Mirbeau. Compreendo agora que não extraí dessa história tudo o que deveria. Em outras palavras, não ousei: era difícil agir de outra forma numa época em que o cinema americano, concentrado em si mesmo e dominado pela facilidade, preferia a qualquer outro gênero a epopéia guerreira, o típico *western*. Eu esperava ressaltar o aspecto barroco da obra, atroz, de uma crueldade fria: partindo com essas excelentes intenções, deixei-me levar em demasia pela consideração com a opinião pública, o que é sempre perigoso para a criação. Encontrei em Paulette Goddard e Burgess Meredith dois intérpretes que desejavam "ir até o fundo" e devo agora lhes prestar minha homenagem.

The woman on the beach é o último filme que realizei. Essa história de três personagens, quase sem cenários externos, sofreu também do mesmo comedimento de *Le journal d'une femme de chambre*, mas o que faltou principalmente foi diálogo. Essa obra, por demais literária, precisava ser mais escrita, melhor preparada; e, ainda por cima, não atenuei em nada a situação pela suavização dos personagens. Mesmo assim, o filme fez grande sucesso, sem dúvida por causa da extraordinária interpretação de Joan Bennett e Charles Bickford e também do ritmo muito rápido, que fascinou o público americano.

Sete anos de presença aqui, dedicados sobretudo a olhar e observar, me permitiram acompanhar com interesse a crise inegável que o cinema americano atravessou e da qual ainda não saiu. Crise

[1] *Salute to the France.*

de facilidade em primeiro lugar, mas também crise de temas, crise de coragem... O produtor não quer assumir riscos para produzir um filme que saia da rotina: os inovadores de talento são automaticamente descartados e, desanimados, vão trabalhar em outro lugar. Chaplin primeiro e agora Orson Welles. As conseqüências da guerra foram catastróficas; durante oito anos o cinema americano viveu concentrado em si mesmo, sem qualquer contato com o exterior, sem contribuição estrangeira. Evidentemente, nessa ocasião, o público só queria filmes de guerra. Inúmeros técnicos e grandes atores foram mobilizados ou contratados pelo governo para trabalhos de propaganda, mas essa desculpa não basta e o problema é dos mais graves. É triste dizer isso, mas creio que um dos motivos principais para essa decadência momentânea é a falta de sofrimento. Os Estados Unidos, sem dúvida, sacrificaram tudo à guerra, subordinaram até mesmo seu cinema, mas o povo, o país, não sofreram realmente.

Creio que a guerra, a ocupação, a infelicidade em geral são estimulantes admiráveis para a expressão da arte. Pensem no extraordinário período criativo que ocorreu na Alemanha depois da guerra de 1918: a época de Fritz Lang, Von Sternberg, de *Nosferatu*[1] e *Dr. Caligari*[2] entrou para a história do cinema. Mais ou menos na mesma ocasião, Eisenstein criava o cinema russo. Mais impressionante ainda, sob esse aspecto, é o após-guerra de agora. Magnífica revelação do cinema italiano, que se encontrava em letargia depois de Cavalcanti. Confirmação das possibilidades inglesas e francesas e o surgimento da sétima arte em países que até o momento eram improdutivos, como Suécia, Dinamarca e Suíça. Os responsáveis pela indústria cinematográfica nos Estados Unidos não têm ilusões sobre essa concorrência; sabem muito bem que se Hollywood não reagir imediatamente e de uma forma radical, o *made in U.S.A.* não terá mais primazia no mercado mundial. A Inglaterra e a Argentina já reduziram as importações americanas, outros países as seguirão e chegará o dia em que o público, cansado do culto às grandes estrelas e de todos os artifícios extra-

[1]*Nosferatu / O vampiro*. (N. do T.)
[2]*Das Kabinet der Dr. Caligari / O gabinete do Dr. Caligari*. (N. do T.)

cinematográficos que são os recursos de Hollywood, vai preferir a manifestação de seu cinema nacional e adorar novos ídolos.

Depois de sua distante criação, o cinema americano experimentou todos os erros e tornou-se a vítima do último, que é terrível: seguir o público em vez de precedê-lo; submeter-se a seu gosto e desejos, em vez de educá-lo e orientá-lo.

Mas houve um tempo em que esse público era o mais instruído do mundo, sempre na vanguarda do inédito, fugindo do *déjà-vu*, estimulando as inovações... Dessas experiências nasceu um determinado número de gêneros, o *western*, o filme de gângsteres, a comédia social ou ligeira. Constituíram o modelo ideal do gosto americano, sobre o qual os produtores refazem há dez anos uma infinidade de *Mr. Deeds*,[1] de *New York-Miami*,[2] de *Big house*[3] ou de *Chevauchée fantastique*.[4]

Enquanto Hollywood se repetia num gênero que havia criado, os países europeus evoluíam e, em vez de se deterem num gênero comercial, ousavam e muitas vezes alcançavam o sucesso... Avaliando-se a situação hoje, observamos que o cinema americano se encontra parado há dez anos, e talvez por isso eu esteja convencido de que o fim da crise é iminente. Quando, recentemente, os produtores admitiram estar seguindo um caminho falso e que era preciso recriar, a partida estava ganha.

Talvez Hollywood jamais tenha tido tanta riqueza de talentos, muitas vezes inexplorados; se os Frank Capra, John Ford e Fritz Lang ainda existem, podemos acrescentar agora os William Wyler, Otto Preminger e Elia Kazan, que já andam sobre seus próprios pés.

É evidente que daqui a alguns meses os novos filmes irão mostrar os sinais dessa renovação: agora que o espírito deu o sinal, a máquina irá atrás. E que máquina! Estúdios admiráveis, material ultramoderno, facilidades de trabalho e pessoal da maior qualidade, que permitirão ao cinema americano retomar rapidamente o lugar que antes ocupava no concerto mundial da indústria cinematográfica.

[1] *Mr. Deeds goes to town / O galante Mr. Deeds*. (N. do T.)
[2] *It happened one night / Aconteceu naquela noite*. N. do T.)
[3] *O presídio*. (N. do T.)
[4] *Stage coach / No tempo das diligências*. (N. do T.)

Não vamos ignorar também o trunfo a mais que representa o apoio do dinheiro, jamais depreciado, num país rico: como eu disse há pouco, a América é o único país do mundo em que qualquer realizador, desde que seu nome não seja completamente desconhecido, pode levantar os recursos necessários para fazer o filme que deseja. A menos que sua obra seja uma verdadeira "catástrofe", é quase certo que haverá um retorno lucrativo, de tanto que o espectador americano "vai ao cinema".

Muitas pessoas indagam por que não decidi voltar à França: devo admitir que a facilidade de trabalho que encontro aqui influenciou de maneira considerável a minha escolha. Em nenhum outro lugar, fora dos Estados Unidos, eu poderia realizar as obras que tenho a intenção de levar à tela sem arruinar minha produtora e meu crédito pessoal!

E agora que esse interminável discurso deve chegar ao fim, não quero interrompê-lo antes de dizer o quanto acredito no futuro do cinema, talvez sob uma forma um pouco diferente, pelo menos para os que aceitarem sair dos caminhos já gastos.

Do espetáculo que realizamos, provavelmente chegaremos a definir algumas profissões de fé: o futuro nos dirá se isso será bom ou mau. Se um diretor deve possuir "uma filosofia pessoal do ofício", creio também que não deve ser ofuscado pela idéia e pensamento: cada vez mais, a forma — a receita, pode-se dizer — é necessária a qualquer expressão. Como o cinema é uma arte muito menos pessoal que as outras, um filme só pode ser bom se todas as pessoas que nele trabalham conseguem conjugar e harmonizar seus talentos. Já é difícil realizar uma boa obra individual, mas torna-se diabólico fazer uma obra coletiva: talvez seja por isso que é tão raro se encontrar um filme perfeito! A questão, portanto, é se exprimir sem destruir a personalidade dos outros. Para isso, creio que o diálogo terá, no filme de amanhã, um lugar ainda maior do que ocupa hoje.

Um número maior de repetições permitirá imprimir um estilo pessoal, sem impedir os atores de se exprimirem. Menos improvisado, menos intuitivo, muito mais trabalhado e corrigido, assim será, eu presumo, o filme de amanhã. Para chegar a essa nova forma de expressão, no entanto, será preciso evitar um grande

perigo: a idéia atual de que fazemos do realismo, isto é, a fé na representação fotográfica de uma realidade pescada ao acaso.

Querer "fazer autêntico" é um erro colossal: a arte deve ser artificial e constantemente recriada. Essa facilidade de recriação é a essência do cinema, que se perde quando a esquecemos...

A base do pecado mortal do cinema é esquecer que deve permanecer uma ficção.

Aí está, lançado um pouco ao acaso sobre o papel, o que penso de minha experiência americana, da crise passageira do cinema e sua expressão no amanhã. Só não falei no amor que dedico ao meu ofício e na fé profunda em seu futuro. (*Cinévie-Cinévogue*, nºs 3 e 4, 1 e 8.6.1946).

PERGUNTAM-ME...

Perguntam-me qual foi minha evolução depois de *La règle du jeu*. Não creio que essa questão tenha a menor importância.

Em primeiro lugar, ninguém faz um filme sozinho. É o produto de uma equipe. É evidente que há uma pessoa que influencia essa equipe e se torna praticamente a animadora, a condutora, o *patron*, como se dizia nos ofícios artesanais. No início do cinema americano, essa função cabia com freqüência ao artista famoso. Há razão em dizer "um filme de Mary Pickford ou Douglas Fairbanks", porque eles influenciaram o trabalho de suas equipes mais do que qualquer outro. Às vezes são os escritores que prevalecem mais do que os outros na obra comum. Com mais freqüência, no entanto, são os diretores. Ainda hoje, na Europa, um filme é antes de tudo a obra de seu diretor; na América, é habitualmente a criação do produtor.

Como diretor, estou convencido de que eu e meus colegas somos os únicos *chefs* capazes de preparar uma refeição requintada. Mas sei também que nada podemos fazer sem a colaboração de nossos especialistas em molhos e assados, *sommeliers* e assim por diante, sem falar no proprietário do restaurante. Há *restaurateurs* de classe e há os vulgares. Os segundos estão constantemente em cima de seu *chef*, importunando-o com conselhos... um pouco mais de sal... há estragão demais nesse frango... Os produtores — perdão, os *restaurateurs* — de classe proporcionam paz a

seu *chef*. O talento deles consiste em escolher o *chef* com o maior rigor... e oferecer-lhe uma equipe e recursos técnicos que se ajustem à sua personalidade.

Se não dá resultado, sempre resta ao *restaurateur* a possibilidade de despedir todo mundo.

Só o resultado conta nesta terra e o resultado é o produto não apenas de meu trabalho, mas também dos atores, técnicos, artistas e trabalhadores diversos. É por isso que somente a minha evolução não seria suficiente para explicar a diferença entre *La règle du jeu* e *The river*. É preciso também definir a evolução dos vários colaboradores que me ajudaram a realizar esses dois filmes, passando ainda pela história interior dos outros filmes que realizei entre 1939 e 1949.

O que simplifica a questão é o fato de que não evoluímos sozinhos. Mesmo a distância, as pessoas de civilizações similares avançam mais ou menos numa só direção. E o mundo que conhecemos, o mundo a que estamos ligados por nossa civilização, nossas afeições, vai pelo mesmo rumo.

Passei dez anos fora da França. Na primeira vez em que voltei a Paris, sentei com os velhos amigos e retomamos a conversa não no ponto em que fora interrompida, mas no ponto em que estaria se continuássemos a nos encontrar todos os dias.

É claro que estou falando de meus amigos mais íntimos.

Diga-se de passagem que essa constatação é bastante inquietante. Tenho certeza de que é procedente no que me diz respeito. Se ocorre também com uma maioria, representa um sério questionamento à idéia de nação, sobre a qual nos apoiamos desde Joana d'Arc.

Portanto, evoluímos por grupos... e não individualmente.

Há mil maneiras de criar. Pode-se plantar batatas, fazer filhos ou descobrir um novo planeta.

O que me atrai na fabricação de filmes é o que também atrai certos fabricantes de romances — ou de música — enfim, muitas pessoas que tentam criar alguma coisa nos domínios da Arte. Porque estou cada vez mais convencido de que o cinema é uma arte. Como arte, pode, entre outras coisas, servir para transmitir a nosso público um relato tão exato quanto possível dessa evolução coletiva.

Quando digo que o cinema é uma arte, admito que pode ser uma arte menor, contaminada pelo industrialismo e comercialismo. Mas não é o que também acontece com a tapeçaria e a cerâmica? Uma faiança de Urbino ou uma tapeçaria de Beauvais são inegavelmente obras de arte. Saem de um ateliê e, como um filme, precisam da colaboração de autores, técnicos, financistas e comerciantes. E, no final das contas, mesmo a apresentação de uma peça de teatro, de uma sinfonia ou os afrescos que ornamentarão um palácio são precedidos de compromissos financeiros e de técnicas bastante comparáveis ao que constitui o prelúdio inevitável de um filme.

Nesta vida, pode-se escolher o grupo. Com bastante freqüência, é o acaso que nos situa. Não importa — o essencial é que nossas vozes não sejam isoladas.

Em todos os filmes que realizei, reconheço que minha influência foi muito grande, permitindo-me aceitar que me atribuam a responsabilidade maior pela obra final. Mas seria igualmente inútil negar que a influência que recebi dos colaboradores foi enorme. Tentei digeri-la de forma a me ajudar a reforçar meu conhecimento da vida. Afinal, como se pode aprender a conhecer a vida se não através de outros seres humanos? Um grande problema é o de não se permanecer apenas um curioso, não observar a agitação dos outros como um turista contempla uma multidão estrangeira da sacada do hotel. É preciso participar ou então se permanece como um amador. Para ter filhos, são necessárias duas pessoas. E é preciso amar, nem que seja apenas fisicamente.

Quando se realiza um filme, as relações entre os colaboradores — eu deveria dizer "cúmplices" — tornam-se estranhamente íntimas. Essa fusão aparentemente vulgar talvez seja a causa de uma certa "grandeza genuína" de nosso ofício, que também tem seus aspectos mesquinhos... como todos os grandes ofícios.

Devo dizer sinceramente que sempre evitei me lançar em produções nas quais teria de colidir com personalidades hostis. Não creio que da discussão nasça a luz. Ao contrário, estou convencido de que para se chegar a um bom trabalho é preciso que todos cavem no mesmo buraco e na mesma direção.

A fim de se poder escolher as condições de trabalho, é preciso obviamente renunciar a fazer fortuna.

Há criadores que sentem antes e outros depois. Os que sentem ao mesmo tempo que as massas são evidentemente aqueles que alcançam mais sucesso. Basta abrirem a boca para que o público reconheça seus próprios pensamentos. Os que são verdadeiramente grandes pensam antecipadamente. Numa equipe ideal de filme, deve haver os que pensam antes, os que pensam depois e os que pensam passo a passo. Creio que os grandes filmes são o resultado de equipes que seguiram aquele que pensava antes. Isso não significa que esse personagem, diretor ou escritor, fotógrafo ou ator, às vezes simples conselheiro, sempre tenha razão comercialmente. Ele pode estar errado até mesmo em termos artísticos. Preenche uma função ao correr mais depressa que os outros. Desempenha o papel que lhe foi designado neste vasto mundo que os hinduístas dizem ser "único" e do qual, segundo eles, não somos mais que uma parte, da mesma forma que uma árvore, um passarinho ou uma pedra.

Para abrir um caminho através da selva, é sempre conveniente se bater à frente com um bastão, a fim de afastar os perigos invisíveis. Algumas vezes o bastão se choca com um galho sólido e quebra em sua mão; resiste outras vezes, mas seu braço fica todo dolorido. É um pouco assim o que tenho feito nos últimos anos. Não queria permanecer no mesmo lugar. Mas a agulha da bússola que consultei estava louca e era muito difícil encontrar o rumo. Além do mais, sou bastante pretensioso. Isso prova que não perdi o contato com nosso mundo instável. Poucos podem alegar hoje que sabem para onde vão. Quer sejam indivíduos, grupos ou nações, o acaso é seu guia. Os que marcham para um objetivo preciso devem isso mais ao instinto do que à inteligência. Eu sabia para onde ia quando realizei *La règle du jeu*. Conhecia o mal que corroía meus contemporâneos. Isso não significa que eu soube apresentar uma idéia objetiva desse mal em meu filme. Mas o instinto me guiava. A consciência do perigo me proporcionava as situações e as respostas e meus companheiros eram como eu. Como estávamos inquietos! Creio que o filme é bom. Mas não é tão difícil assim trabalhar quando a bússola da inquietação indica o verdadeiro rumo.

Reencontrei uma certeza similar com *The river*. Senti aflorar em mim o desejo de compreender meu próximo. Creio ser este, igualmente, o desejo de todos. É possível que as forças do mal desviem o curso dos acontecimentos. Mas sinto no coração dos homens um desejo... eu não diria de fraternidade, mas simplesmente de investigação. Essa curiosidade ainda permanece na superfície, como em meu filme. Mas é melhor do que nada. Os homens estão cansados de guerras, privações, medo e dúvida. Ainda não chegamos ao período dos grandes avanços, mas entramos no período da boa vontade. Meus companheiros e eu sentimos isso mesmo na Índia, durante os dias terríveis em que hinduístas e muçulmanos se matavam uns aos outros. A fumaça das casas incendiadas não sufocava nossa confiança. Pensávamos apenas que aqueles homens estavam atrasados no tempo.

Tudo isso é muito vago. São sensações difíceis de expressar. Arrisco muito ao escrever que creio haver percebido esses impulsos de boa vontade. Se estiver enganado, vão rir de mim. Mas assumo o risco com confiança. (*Cahiers du Cinéma*, nº 8, janeiro de 1952.)

TENHO SESSENTA ANOS

Tenho sessenta anos e já realizei trinta e cinco filmes. Esses filmes são bons ou maus? Para ser sincero, não sei de nada e além do mais creio que isso não tem a menor importância.

Perguntam-me muitas vezes se gosto mais de trabalhar num determinado país ou em outro. Isso também não tem a menor importância. Prefiro trabalhar na França por questão de amizade; o "aspecto família" de uma equipe é mais profundo na França, mas acho que cada filme é uma nacionalidade por si mesmo, um pequeno mundo cujas fronteiras não são definidas como aquelas que separam as nações. E isso acontece com todos os espetáculos.

Os últimos dias de realização de um filme são abomináveis; vamos nos separar depois de uma convivência de várias semanas, espalhando-nos pelos quatro cantos do mundo. É um pouco como um mergulho no Sena em pleno inverno. É por isso que me lembro menos dos filmes que realizei e mais dos amigos com quem os realizei; minhas lembranças mais nítidas são das equipes.

Sabem que Gabin terá o papel principal de *French cancan* e para mim é como se reencontrasse o Pépel de *Bas-fonds* ou o Maréchal de *La grande illusion*.

Há pessoas no cinema que dizem: "À noite, só tenho uma preocupação, a de esquecer o cinema; é preciso mudar de ambiente" e por aí afora. No meu caso, é justamente o contrário: eu me sinto mais à vontade com um cinegrafista ou operador hindu do que com um comerciante francês; eu me aborreço na convivência com pessoas que não são do ofício.

É incontestável que o cinema mudou bastante desde 1925. Um grande plano hoje em dia não quer dizer mais nada, não mais se impõe como uma necessidade. Vejam o caso da cerâmica; produziram-se coisas extraordinárias, até a descoberta de meios de reprodução mecânica. Mas isso não impede um grande artista de pintar uma peça magnífica. Ter saudade ou não do estado primitivo das artes não é o problema. Apenas se torna cada vez mais difícil trabalhar, à medida que se inventam aperfeiçoamentos técnicos. O cinema passou a ser uma arte muito ambiciosa. (*Arts*, nº 482, 22.9.1954.)

HOLLYWOOD

Hollywood continua a ser o grande centro, o cadinho do cinema, em que são acolhidos cineastas do mundo inteiro.

A organização assume às vezes proporções excessivas, mas de vez em quando, como nos países em que não há qualquer organização, sai alguma coisa boa. Isso mesmo, o cinema americano pode exercer uma influência bastante favorável, por exemplo, habituando os cineastas de outros países a não mais desprezarem a técnica.

Pessoalmente, desde que voltei de Hollywood tenho vontade de dispor de boas cópias de uma película sem qualquer problema. Hollywood, por exemplo, é o único lugar do mundo em que o som possui qualidade, o que deve nos fazer refletir, a nós e a nossos amigos cineastas italianos.

Se o sucesso dos filmes americanos na Europa pode prejudicar os filmes europeus que não são devidamente cuidados... ora,

tanto pior, isto é, tanto melhor, porque se "americanizar" na precisão da técnica será uma boa coisa.

Além do mais, Hollywood produz muitos filmes excelentes que só valem para a América e que não deveriam ser exportados.

Devo ao cinema americano o essencial da minha formação. Sonho com os filmes de Chaplin, Stroheim, Griffith, Murnau, Allan Dwan, o velho Tourneur e outros. Agora, já me desliguei de todas essas influências e ainda por cima não vou mais ao cinema; lamento, mas é assim mesmo.

Só me interesso pelas formas de arte primitivas e creio que na América, como também em qualquer outro lugar, só se alcança uma certa qualidade reencontrando — inconscientemente — o espírito dos primitivos. (Resposta a uma enquete de *Cahiers du Cinéma*, nº 54, Natal de 1955.)

ESSA DROGA DE MUNDO NOVO

Sinto-me muito feliz com esta reunião. Interesso-me pela Cinemateca com alguma paixão e para mim, sinceramente, é um grande prazer estar aqui esta noite e poder trocar algumas idéias com vocês; e digo trocar idéias porque não tenho pretensão de fazer uma conferência.

Minha intenção é fazer com que vocês participem de algumas das minhas preocupações atuais, nada mais.

Podem muito bem não estar de acordo com as minhas preocupações! Nesse caso, gostaria que me dissessem, pois isso nos permitirá ter uma conferência nos dois sentidos. Será muito mais agradável e sobretudo mais divertido.

Creio que uma das minhas preocupações atuais, talvez minha única preocupação genuína, seja o fato de que chegamos ao final de um período da história. E falo a historiadores! Por Deus, ouso falar de história! Talvez vocês zombem de mim, achem que sou infantil em minhas concepções! Mas tanto pior, eu me jogo de cabeça.

Os historiadores dividem a história em fatias, como os melões. Muito bem, creio que essa fatia que começou com a queda de Constantinopla em 1453 e que as pessoas chamam de Tempos

Modernos, que se prolongaram pelos Tempos Contemporâneos, que não passam de uma extensão dos Tempos Modernos, está acabada, liquidada, encerrada! Creio que estamos no meio de um grande turbilhão e minha preocupação é a seguinte: "Como vamos segurar o que vem depois do turbilhão?" Com toda sinceridade, não sei. Como muitos de meus companheiros, como muitos de vocês, estou na maior confusão.

Creio que essa divisão dos Tempos Modernos não é arbitrária. É evidente que o Império Romano, que na minha opinião ainda existe, apesar dos avatares, sofreu sua maior derrota no século XV. Mas essa derrota não foi porque os turcos tomaram Constantinopla, e sim porque um certo Lutero decidiu que se podia rezar em sua própria língua, em vez de rezar em latim. E abruptamente, muito depressa — porque tudo aconteceu, no total, em cerca de cinqüenta anos — passou-se de uma língua universal a uma vasta quantidade de línguas particulares. E isso representou a destruição daquela tentativa de Torre de Babel. Talvez se possa dividir toda a história do mundo em tentativas de Torre de Babel. Espera-se, constrói-se, quase se chega ao topo e a cada vez ocorre um evento infeliz que faz com que as Torres de Babel desmoronem, que haja uma nova divisão e os povos passem a se ignorar, a se virarem as costas; pior ainda, a se agredirem, a fazerem a guerra, a causarem um grande mal uns aos outros. É evidente que nessa Idade Média extraordinária e grandiosa, nessa Idade Média em que havia uma unidade ocidental, uma unidade que se chamava Cristandade católica ou, mais simplesmente, Roma, em contraste com a outra cristandade, que era a cristandade de Bizâncio; é evidente que essa unidade ocidental se descobriu não apenas comprometida, mas pouco a pouco destruída; fronteiras foram erguidas e um estudante, de Salamanca, por exemplo, deixou de dizer "Há um excelente professor de letras em Oxford; quero ir para Oxford; gosto mais de Oxford que de Salamanca", como faria na Idade Média. O estudante de Salamanca passou a dizer: "Sou espanhol; a Espanha é muito melhor do que a França e não irei para a Sorbonne. Ficarei na Espanha. Ficarei em Salamanca."

Inventou-se o nacionalismo. Creio que ainda haveremos de ver o fim do nacionalismo. Pelo menos é o que eu desejo, de todo meu coração. E porque minha grande esperança é imaginar que

esse retorno ao internacionalismo, que felizmente nos aguarda, pode ser facilitado pelo cinema, é que me permiti transmitir a vocês minhas preocupações. Na verdade, o cinema neste momento tem uma missão e sua missão é ser um vínculo. Diga-se de passagem que não é o único a assumir essa função. Há também a ciência, que muito conta agora; há os negócios; e há o dinheiro, não é mesmo? Isso mesmo, há o dinheiro, vínculo internacional bastante temível. Mas mesmo assim tenho certeza de que o cinema deve ser uma das linguagens universais. Podem me dizer que não é tão fácil assim com o cinema falado. Mas creio que sim. Estou convencido de que os grandes filmes são universais; acredito nisso agora mais do que nunca.

Tenho também uma idéia antiga na cabeça, a de que não são apenas os diretores, os atores ou os técnicos que fazem os filmes, a de que não são apenas os artistas que fazem as obras de arte. Minha idéia é a de que, pelo menos nas grandes artes, nas artes maiores, a obra é criada também pelo público. Na verdade, um quadro, de Picasso, por exemplo, é grande porque o público que ama esse quadro pode lhe imprimir tanto de si mesmo quanto Picasso o fez. E, na minha opinião, essa é uma condição essencial da obra de arte. Conversei hoje com um de meus amigos, Pierre Gaut, o produtor de *Toni*. Vocês sabem que *Toni* é um filme que realizei há mais de vinte anos. Nós o concebemos com Pierre Gaut, imaginando que poderia ser interessante realizar um filme externo, totalmente com cenas de exterior, usando alguns atores profissionais, mas com muitos amadores, sem estúdio, as pessoas falando como falam normalmente, com seus sotaques, sem maquilagem. Em suma, fizemos, muitos anos antes, mais ou menos o que os italianos (que são chamados de "neo-realistas") e meu amigo Rossellini haveriam de fazer depois da guerra, depois da libertação da Itália. Seja como for, adoramos trocar idéias gerais com Pierre Gaut.

Abro um parêntesis neste ponto: detesto as idéias gerais, mas as formulo mesmo assim, porque são extremamente sedutoras. É preciso não se demorar. Apesar disso, permitam que eu o faça, esta noite. Estamos entre amigos e podemos nos permitir um pouco de diversão. Mas a verdade é que quando se chega a um determinado ponto, todas as idéias gerais são liquidadas. Quando

você realiza um plano e se diz "Tentarei fazer uma coisa espetacular, será o mais lindo plano de minha vida, o mais belo plano do cinema", não é com as idéias gerais que faz esse plano. É com toda atenção para a abertura. É com os detalhes, os detalhes relacionados com a cadeira, com os sentidos, a vista, o faro, com a alegria sensual de sentir as formas, as cores; não com as idéias, não com o cérebro. Afinal, o cérebro não passa de uma velha prostituta. O que faz o cérebro? Aproveita-se justamente do que os outros sentidos honestamente acumularam. Absorve e assume tudo. Pois muito bem, é preciso lutar contra isso, meus caros amigos. Abaixo o cérebro, vivam os sentidos!

Agora, voltando à conversa com Pierre Gaut, chegamos à conclusão de que as artes maiores, as chamadas artes maiores, não se dividem absolutamente de acordo com as regras teóricas. É impossível dizer "a pintura é uma arte maior". O cinema talvez seja uma arte maior ou talvez seja uma arte menor. O que isso pode representar?... Não sabemos coisa alguma. Creio que o cozinheiro que faz um magnífico guisado de lebre é um artista maior, enquanto o poeta que faz um mau poema nem mesmo é um artista menor. Creio que os adjetivos maior ou menor devem ser aplicados à qualidade da obra, ao sucesso do empreendimento, não como um rótulo.

No fundo, o que fazemos durante todo o tempo? Brincamos de olhar para o mundo e depois tentamos enquadrá-lo em pequenos círculos ou pequenos compartimentos, desse jeito ou daquele; divide-se pelo comprimento, pela largura; muito bem, isso é apaixonante. Por que se privar, não é mesmo? Mesmo que seja inútil ou falso. Seja como for, acho que uma boa definição das artes maiores é a seguinte: "As artes maiores são aquelas que permitem ao público participar da produção da obra de arte." Uma música é uma grande música se o cavalheiro ou a madame que escuta a sinfonia em sua poltrona descobre suas próprias sensações na sinfonia, considera-a um reflexo de suas preocupações, considera-a como sua própria expressão. E acaba por constatar que a sinfonia relata uma história absolutamente pessoal, que talvez o autor ignore. Sem a menor dúvida, temos aí uma obra de arte. Por outro lado, o alimento já mastigado, as salsichas produzidas por máquinas tão perfeitas que quase as digerem por você... Basta abrir a

boca e se está alimentado, sem esforço... Ou as pílulas, as vitaminas que engordam o mundo, sem que o mundo tenha de mastigá-las, sem que o mundo tenha de cortar a carne, imaginando muitas coisas desagradáveis enquanto a corta (estou me referindo à morte dos animais). Muito bem, acho que tudo isso não é arte. A arte precisa de um pouco de sofrimento, talvez de muito... e também de sangue.

E agora há uma coisa que se deve ressaltar, uma coisa que acontece com bastante freqüência — nem sempre, mas com bastante freqüência — é que a obra de arte tem, em cada país, apenas um pequeno público. Pelo menos isso é verdade em relação à pintura, à literatura, e tenho certeza de que acontece o mesmo com o cinema.

Se Rossellini, por exemplo, com *Roma, cidade aberta*, só contasse com o público italiano, *Roma, cidade aberta* seria provavelmente um filme desconhecido. Mas Rossellini tem algum público na Itália, o público que ama o cinema; algum público na França, o público que ama o cinema; em Nova Iorque, o público que ama o cinema; e todos esses pequenos públicos de conhecedores formam um grande público, e é graças a esse grande público que Rossellini pôde fazer filmes e enriquecer o cinema.

Chegamos, portanto, a esse ponto, quando nosso colaborador — o público —, que faz os filmes conosco, passa a exigir que os filmes sejam internacionais. Devo confessar que há vinte anos eu não acreditava nisso. Há vinte anos eu estava absolutamente convencido de que o ideal era fazer cinema num determinado lugar e para o público desse lugar; que o ideal seria quase exibir esse filme numa sala pertencente a uma organização e para seus membros, e que o filme não saísse de lá. Esquecia uma coisa, que entre os males que os Tempos Modernos (a conquista de Constantinopla pelos turcos em 1453) despejaram sobre nossas cabeças está a difusão! Meus amigos... a difusão existe!

É isso mesmo, ela está aí. Que se há de fazer, nosso ofício é um ofício de propagação. É preciso aceitar. Se é assim, é preciso difundir... Muito simples, não é mesmo? Os filmes têm cópias, muitas cópias, as cópias são enviadas para um lado e outro, para serem exibidas ao redor do mundo, são vistas por pessoas que habitam muito longe umas das outras.

A difusão era desconhecida na Idade Média, não nos esqueçamos. É por isso que uma comparação com uma nova Idade Média nascente seria falsa, porque na Idade Média não havia a difusão.

O que me permitiu compreender um pouco o que pode ter sido a arte da Idade Média foi a minha estada na Índia, por ocasião de *Fleuve*. Ainda há na Índia artes não difundidas, e podem estar certos de que é uma arte grande. Ainda há na Índia cantores ou dançarinos que correspondem ao que podem ter sido os trovadores na Idade Média aqui... ou bufões. Pois um trovador não fazia difusão. Apenas difundia a si mesmo. Ia pessoalmente às fazendas, aos castelos, praças públicas. Como não havia difusão, não havia necessidade de especialização. Porque a difusão conduziu à especialização. E chegamos à situação em que o homem que escreve a história não é o mesmo que escreve o roteiro; o homem que escreve o roteiro não é o mesmo que dirigirá o filme. E esse homem que cuida da direção não é o que fará a montagem. Na minha opinião, isso é angustiante.

É preciso que lutemos contra esses males modernos e que consigamos manter, mesmo num ofício moderno como o nosso, a unidade de concepção, a união da criação. Para o trovador, era extremamente fácil. Havia um tema. E diga-se de passagem que esse tema foi o mesmo por centenas de anos e para todos os trovadores, pelo menos para a maioria dos trovadores! Por exemplo, *La chanson de Roland*. Mas cada um relatava *La chanson de Roland* à sua maneira. *La chanson de Roland* de um trovador de Beauvais não era absolutamente *La chanson de Roland* que conhecemos e que foi escrita em Oxford. O temor, a sensação de perda da personalidade do artista e, em conseqüência, a perda de personalidade do público, já que o público colabora, talvez seja o grande perigo. Esse temor é tão intenso! O perigo existe! Existe, e a prova é que a arte se torna cada vez mais puramente individual, o que é um erro. A arte torna-se puramente subjetiva, perde o senso do concreto, refugia-se no espiritual inacessível e gelado.

Um dia, Dali, com quem conversei sobre isso, me deu uma definição muito inteligente. Ele me disse: "No começo, os artistas contemplavam o mundo de muito longe. Representavam-se grandes batalhas, três mil cavalos, árvores pequenas, os céus infinitos, as cidades, as muralhas. Depois da Renascença, houve uma aproximação. Passou-se a fazer retratos. E houve uma aproximação cada vez maior. Agora... ora, agora se está no outro lado do olho. O tema não está diante do olho, mas por trás." Creio que é uma excelente definição. É a verdade.

Seja como for, nossa nova Idade Média será diferente. Conhecem a comparação, ela é muito fácil e fascinante. A comparação que consiste em dizer: "Roma é Washington! Bizâncio é Moscou!" O mundo se encontra dividido em dois, há duas partes. Como é simples! Eu acho que não é tão simples assim; creio que justamente por causa da difusão, e também da difusão de nossos próprios corpos... porque chegamos a um ponto em que difundimos nós mesmos, não apenas nossas idéias, não apenas nossos quadros, não apenas nossos filmes. Embarcamos num avião. Podemos estar em sua casa, minha cara Madame Lila, em sua casa em Nova Déli, em quanto tempo? Em vinte horas, não é mesmo? Exatamente. Portanto, vamos a toda parte. A difusão é um fato incontestável. Assim, a preocupação é a seguinte: como manter nossa personalidade, como manter a personalidade do público, numa época que é caracterizada pela difusão (não ouso falar em excesso esterilizante). E não tenho qualquer resposta para isso; ou melhor, minha resposta muda a cada filme. A cada página que escrevo, minha defesa deve ser diferente.

Mesmo assim, acho que o trabalho apoiado completamente no subjetivismo seria um erro, como sempre foi. Acho que toda obra de arte comporta uma parte de subjetivismo, mas se o autor sabe que está sendo muito subjetivo, então está perdido. Estou convencido de que é preciso se manter numa espécie de banho, de receptividade que permita absorver o mundo, se integrar ao mundo. É preciso que nos viremos mais e mais para o mundo; é preciso que se vejam as pessoas; é preciso ver os indivíduos; é preciso fazer contato; é preciso senti-los; é preciso que os amemos ou detestemos, mas é preciso absorvê-los e pelos processos da arte em todos os tempos digeri-los e restituí-los, sob uma forma modificada por nossa própria personalidade.

Mas principalmente é preciso não dizer: "Quero falar de mim mesmo." Quando só se quer falar de si mesmo, não se fala nada. Não se pode falar direito de si mesmo a não ser falando dos outros.

Sempre pergunto a meus amigos, às vezes a desconhecidos: "O que vão fazer diante dos milhares de caminhos que se abrem à nossa frente? O que vamos decidir, agora que o 'conhecimento' nos abriu tantas portas, agora que sabemos quase tudo... que somos tão maus? "

Essa questão me preocupa terrivelmente! Esse mundo novo é apaixonante, magnífico, mas mesmo assim é preciso engolir, digerir essa droga de mundo novo.

Tenho uma velha amiga, uma mulher de sessenta e nove anos. Ela foi modelo de meu pai, o pintor Pierre-Auguste Renoir, durante uma grande parte de sua vida. É Gabrielle, minha querida Gabrielle! Um dia ela me disse: "Ah, é lamentável que você não tenha um auto-retrato de seu pai!" Depois contemplou uma pequena rosa pintada por ele num pedaço de tela e acrescentou bruscamente: "Isso não tem importância, porque esta rosa é o retrato dele."

Vou deixá-los agora, com a seguinte proposta de solução para os nossos problemas: "Façamos rosas que sejam nossos retratos." Mas essa não tem sido a receita dos artistas em todos os tempos? (Palestra pronunciada por Jean Renoir, a pedido da Cinemateca Francesa, no Congresso Internacional de Pesquisa da História do Cinema, em 31.10.1957, reproduzida por *Cahiers du Cinéma*, nº 78, Natal de 1957.)

U.S.A.

A Califórnia mudou muito. Quando cheguei lá pela primeira vez, há dezesseis anos, Los Angeles era cercada por um cinturão de laranjeiras, abacateiros, com pomares magníficos, fileiras de pimenteiras, aqui e ali alguns vestígios de uma fazenda mexicana ou espanhola.

Los Angeles é um pouco parecida com Argel, com uma parte plana entre o mar e as colinas, que pode se reduzir a alguns metros quando as colinas são abruptas ou se estender por quilômetros. Depois, além das colinas, uma planície muito fértil, escapando à influência dos ventos marinhos e por isso mais quente no verão e mais fria no inverno do que a costa, o que não impede que laranjeiras e abacateiros também cresçam ali em abundância. Essa planície é na verdade o vale de San Fernando, assim chamado porque há mais de um século os espanhóis ali instalaram uma missão em homenagem a esse santo. A missão ainda existe; é agora uma escola em que se formam futuros padres, com alguns alunos índios, principalmente de origem mexicana, o que lhe proporciona um aspecto extremamente simpático, em particular pelas decorações que eles fazem. Infelizmente, essa missão não passa de um oásis no meio de um "deserto de fábricas". A Califórnia é hoje um formigueiro: agita-se muito, porque se constrói muito. Em suma, tem-se a impressão de que, pouco a pouco, o charme dessa região, um pouco rural, até mesmo um pouco decadente, foi substituído por uma atividade industrial intensa. Até mesmo as belas e enormes casas de Hollywood, que me impressionaram profundamente em minha primeira estada e sobre as quais se dizia que não eram do estilo Renascença ou do século XVIII, mas do estilo "primitivo Valentine" (alguma coisa absolutamente fantástica), acabaram desaparecendo. Foram aos poucos substituídas por casas pequenas e cômodas, em que o próprio morador pode cozinhar, em que o fogão elétrico substitui as enormes chaminés dos fogões a lenha.

Muitos americanos alegam que Hollywood destruiu o cinema americano. E têm bons motivos para essa afirmação. Acho que Hollywood teve seu momento, que o terá de novo e que já renasce através da televisão. A televisão nem sempre produz boas coisas, mas ocupa aqueles de que precisamos em nosso ofício: os técnicos e os trabalhadores. Vale mais fazer maus filmes e má televisão do que não fazer nada. Porque no dia em que todos os eletricistas, todos os bons técnicos de som e todas as pessoas que cuidam da imagem se tornarem motoristas de táxi, o cinema ficará numa situação difícil. É preciso, portanto, conservá-los para períodos mais prósperos. É o que acontece em Hollywood neste momento, graças à televisão.

Hollywood, mais que qualquer outra cidade americana — é nesse ponto que Hollywood e Los Angeles são interessantes —, tornou-se um subúrbio. As grandes cidades desaparecem. As pes-

soas não fazem mais questão de morar na Place de l'Opéra. Preferem morar em Montfort-l'Amaury. Em Los Angeles, ninguém mais reside no que foi outrora a aglomeração central, bem pequena, diga-se de passagem; cada vez mais, mora-se longe, mais longe e ainda mais longe... Passa-se horas num automóvel, ao final da tarde, a fim de voltar para casa. Não sei se isso é tão bom assim. Porque tenho uma teoria: de que as grandes civilizações existem pela conversa. Acho, por exemplo, que a grandeza de Atenas provém do fato de que essa pequena cidade, com alguns milhares de habitantes apenas, contava com cidadãos muito preguiçosos... Tinham poucas necessidades, trabalhavam pouco, deitavam numa pequena cama de lona, ao se levantarem pela manhã penduravam uma túnica no corpo... Andavam cerca de duzentos metros e estavam na ágora... Ali, começavam a falar de política, arte, literatura. Fazendo isso, inventaram a civilização grega. Com a vida que nos aguarda e da qual a América nos oferece um vislumbre, é evidente que não será possível reinventar a civilização grega.

A Califórnia possui um grande charme, que não deriva da vida pública, das boates, restaurantes e bares, mas sim das casas. A Califórnia, tão exuberante, tão desvirtuada na imaginação dos que habitam longe de Hollywood, é na verdade um lugar em que o tipo de vida que se leva é realmente familiar. As pessoas amam sua casa, vivem em sua casa. De um modo geral, as conversas giram em torno de jardim e horta. O que mais interessa aos californianos — pelo menos os que conheci e que são os californianos do cinema — é a cultura do tomate e da couve-flor. Uma paixão genuína. Trocam-se receitas, sementes. Com uma boa horta e um jardim, em que tudo cresça bem, pode-se ser feliz na Califórnia.

Há também os passarinhos... Na casa pequena em que moro com a minha mulher, nós nos divertimos jogando grãos na terra, diante das janelas; pouco a pouco, os passarinhos adquiriram o hábito de aparecer. Muitas codornas. Muitas rolinhas, esse passarinho feroz que se bate durante todo o tempo, esse símbolo da paz que só pensa na guerra. E, principalmente, uma porção de passarinhos cujos nomes ignoro. Temos a impressão de que nós, dentro da casa, estamos numa gaiola, que esses passarinhos nos contemplam como curiosidades.

De qualquer forma, é uma vida vegetativa e todo californiano sente de vez em quando a necessidade de uma boa injeção de cafeína para reviver. Vai então para Nova Iorque, porque Nova Iorque continua a ser o centro da vida na América.

Minha mulher e eu adoramos chegar a Nova Iorque, porque é uma cidade toda especial, num certo sentido muito menos americana, digamos, do que a Paris não francesa. Paris é Paris! É a capital intelectual do mundo e também a expressão da França. Nova Iorque não é absolutamente a expressão da América, mas sim um conglomerado de todos os que vieram habitar aqui, pessoas procedentes de todos os países do mundo. Um homem de Chicago ou Kansas City provavelmente se sente tão estrangeiro em Nova Iorque quanto um parisiense. Além disso, temos em Nova Iorque bairros de todas as nações. É na comida que mais se pode perceber isso; há restaurantes franceses, italianos, chineses. Cada pessoa pode encontrar um meio de falar sua língua e comer quase como tinha o hábito de fazer em seu país de origem.

Uma coisa muito agradável — o que vou dizer parece um gracejo, mas é o que realmente penso — é o fato de Nova Iorque ser, para cada pessoa, praticamente uma cidade pequena. Pelo que sei, Nova Iorque manteve a mesma disposição das cidades antigas, com ruas e quarteirões especializados nesta ou naquela atividade. Um exemplo: se você vai a Nova Iorque para ir ao teatro, basta escolher um hotel perto da Broadway ou Times Square para se ficar a uma distância a pé de todos os teatros. Exatamente como os grandes bulevares de Paris há cinqüenta anos, o teatro é a Broadway. E mais, para os americanos, a razão de ser intelectual de Nova Iorque é o teatro.

Entre as mudanças que me impressionaram, que não são importantes por serem muitas vezes sintomáticas, está o abandono da antiga maneira americana de dizer sim, embora ainda não tenha alcançado a Califórnia, e que deve proceder dos normandos. Afinal, os normandos foram para a Inglaterra e os colonos ingleses vieram para a América; portanto, devem haver algumas relações entre normandos e americanos, quanto mais não seja o fato de jamais dizerem sim ou não; isso mesmo, não se diz sim, não se diz não. Diz-se: "Hum... hum... Como está passando?... Hum... hum... Está satisfeito por se encontrar aqui hoje?... Hum...

hum..." Era uma resposta universal. Agora, em Nova Iorque, começa-se a dizer *yes* ou *no*, o que em minha opinião é uma transformação considerável no caráter de uma cidade.

Outra coisa que desapareceu: as gravatas vistosas. Há alguns anos, em particular lá pelas bandas da Sexta Avenida, havia umas gravatas com que eu sonhava. Algumas apresentavam mulheres nuas, os olhos e os bicos dos seios feitos de pequenas pedras brilhantes, de pedacinhos de vidro; era deslumbrante. Sempre sonhei em ter uma gravata assim; minha mulher nunca permitiu. Agora, para encontrar gravatas desse tipo é preciso ir pelo menos até a Oitava Avenida e quase não se vê mais nenhuma.

Tenho a impressão de que, para os ocidentais, o relacionamento entre as pessoas, seus intercâmbios adquirem uma enorme importância. Se, por alguns aspectos, os europeus se americanizam, os americanos, por muitos outros aspectos, se europeízam muito mais. Assim, em Nova Iorque passa-se a ter o hábito de jantar tarde, um hábito essencialmente europeu. Nós mesmos o adquirimos dos espanhóis, não faz muito tempo. Quando eu era jovem, jantava-se na França às sete e meia; agora, não se janta antes de oito e meia ou dez horas. Pois em Nova Iorque também se janta por volta de nove e meia ou nove horas. Isso é novo.

Outro sinal de europeização: o gosto pelos carros europeus. Subitamente, os enormes e magníficos carros americanos desagradam a muitos americanos. Ao contrário, um carro que na França passa por modesto, como o Dauphine, por exemplo, na América se torna "de luxo".

Outra mudança é a atitude do público, em particular do público do interior, diante dos escândalos. Há cerca de vinte anos um comediante chamado Fatty envolveu-se num escândalo. Dali por diante, não apareceu mais na tela. Hoje, o ator ou atriz envolvidos em escândalo vêem sua popularidade aumentar. Talvez seja mesmo a única maneira de fazer as pessoas irem ao cinema, porque a América não ama mais o cinema, por razões práticas. Expliquei há pouco que Los Angeles se expande. Todas as cidades americanas se expandem, como todas as cidades européias também vão se expandir. E as pessoas, evidentemente, preferem ter algumas árvores em torno de suas casas do que morarem em desertos de pedra. É também evidente que à noite, depois que se

volta para casa, se calça os chinelos e se conversa com os filhos, ninguém mais tem vontade de pôr de novo os sapatos para ir ao cinema. Assim, fica-se em casa e liga-se a televisão. É muito mais cômodo. Acho que é esse o verdadeiro motivo do desinteresse do público americano pelo cinema, que não corresponde mais ao modo de viver atual.

Outra mudança enorme foi decorrência do sucesso do Sputnik. Até esse momento, o público americano estava absolutamente convencido da superioridade de seus técnicos sobre os de outros países. Não que pensasse, diga-se de passagem, que só os cientistas e técnicos americanos pudessem resolver os problemas científicos de nossa época. Todo mundo sabe que o grande homem do átomo é Einstein e que havia italianos e japoneses entre as pessoas que trabalhavam com ele. Antes, houve também franceses, todos conhecem o trabalho dos Curies e, depois, de Becquerel em todas essas pesquisas. Mas tudo isso exige muito dinheiro e havia a crença de que só na América — exclusivamente na América — os cientistas podem dispor de recursos suficientes para seu trabalho. Portanto, não era uma crença na superioridade do cientista nascido na América, mas na necessidade dos enormes recursos que os laboratórios americanos podiam proporcionar aos cientistas. Era, acima de tudo, a confiança no poderio material.

E de repente o Sputnik abala essa confiança. Mas não se pode dizer que houve pânico, pois isso seria um erro. Houve apenas estupefação, espanto nas universidades. Meu filho é professor numa universidade americana. E indagaram: "Até que ponto é válido o nosso sistema de educação?" Os jornais insistiram na questão, que é no momento o grande problema americano.

Tudo isso pode acarretar muita coisa boa, mas também muita coisa ruim. Pode resultar num excesso de especialização e, em decorrência, num retrocesso no mundo, porque todos os países se parecem e se seguem. Isso é verdade para a América, mas no fundo podemos dizer que se aplica a todos os outros países do Ocidente. Na minha opinião, o grande perigo que nos espreita é o da especialização levada ao extremo.

O principal motivo para minha visita a Nova Iorque era uma exposição de quadros de meu pai, em benefício de Nova Iorque, numa galeria particular, ampla e bonita, a Galeria Wildenstein. O

problema das crianças em Nova Iorque é terrível, talvez maior do que em qualquer outra cidade do mundo. Há o que se chama de "delinqüência juvenil", decorrente de uma grande densidade demográfica e do fato de que muitos jovens não sabem para onde ir ou como se divertir e formam pequenas *gangs*, que atacam umas às outras. Essa exposição muito me interessou e comoveu, porque meu pai amava as crianças.

O que me impressionou mais uma vez foi o amor dos nova-iorquinos por Renoir. Tem-se a impressão de que Renoir lhes pertence. Devo confessar que sinto o maior prazer em me beneficiar parcialmente dessa afeição, porque as pessoas se mostram também muito gentis comigo. Convidam-me, fazem-me a maior festa. Cria-se um ambiente de grande amizade e calor humano em torno das telas de Renoir. E da parte das pessoas mais diferentes.

Não sei se já contei, durante alguma palestra, meu primeiro contato com os americanos, quando desembarquei de um navio. O inspetor aduaneiro viu meu nome e perguntou: "Você é parente de Renoir?" "Sou seu filho." "Isso me interessa muito, porque sempre que tenho um domingo de folga vou ver os quadros nos museus, especialmente os de seu pai. Não faz muito tempo fui a Washington para ver *Les canotiers*. Pode me dizer se o quadro foi totalmente pintado na natureza ou se ele desenvolveu os personagens e o tema no ateliê?"

Ele me fez perguntas técnicas absolutamente surpreendentes. É verdade, os nova-iorquinos amam Renoir, não resta a menor dúvida! (Trechos de uma conferência, *France-U.S.A.*, n^os^ 118-119, junho-julho de 1958.)

2. JORNALISMO (1936-1938)

A PROPÓSITO DE *TEMPOS MODERNOS*

Numa bela manhã de primavera nós nos reunimos, diversos companheiros de trabalho, em torno de uma mesa de montagem, no laboratório de Léopold Maurice de Gennevilliers. Passamos a noite empenhados num trabalho que nos era muito caro. O dia se insinuava sorrateiro pela enorme janela e de repente pudemos distinguir as árvores do jardim, tendo ao centro uma enorme macieira em flor. De repente, foi como uma descoberta de um mundo novo. É claro que todos nós já tínhamos visto macieiras em flor, mas parecia que jamais havíamos admirado uma tão frondosa. As flores davam a impressão de se empurrarem umas às outras por falta de lugar. Paramos a contemplar aquela árvore deslumbrante. O amanhecer azulado foi colorindo a macieira delicadamente. Depois, passando do detalhe ao conjunto, como se faz no cinema, avaliamos o conjunto do jardim que despertava. Tudo estava ali: os pássaros, insolentes de tão mansos, quase roçavam em nós, pequenos brotos verdes davam a idéia de uma salada mais tenra e mais fresca que todas as que conhecíamos. E, além desse oásis, como um pano de fundo, podíamos distinguir as casas sórdidas, as fábricas despejando fumaça tragicamente, toda a cena clássica do subúrbio parisiense, outrora a mais linda paisagem do mundo, hoje maltratada, conspurcada e desonrada pela cobiça e burrice dos industriais e proprietários de terras.

O filme de Carlitos é tudo isso. É mais que um espetáculo, é um refúgio. Todo meu reconhecimento para esse homem, que pode me proporcionar, depois de passar pela porta de um cinema,

a sensação de segurança, como se estivesse por trás de uma fronteira intransponível. Desde a primeira imagem esqueço a sordidez de meu ofício, que apesar disso é o mais belo do mundo; esqueço os imbecis e gananciosos que o aviltaram e pisotearam, como os pomares da "Ile-de-France". Tudo me parece fácil, leve. Ao sair, tem-se a impressão de que também se pode fazer filmes assim. As imagens dão a impressão de aflorar espontaneamente. Já se disse que Carlitos era um pessimista desiludido. É possível. A mim, ele proporciona asas. Uma hora de conversa com sua sombra na tela e me descubro transbordando de entusiasmo, com a maior fé nos destinos do cinema, absolutamente esfuziante.

Tenho ouvido ao meu redor muitas críticas ao último filme de Chaplin. Confesso que não consigo entender. Seremos responsáveis por filmes tão admiráveis que podemos nos permitir fazer pouco caso quando uma história assim nos cai do céu? Não compreendo, mas também não me espanto. Quando *Pastor de almas*, essa obra-prima, foi lançado, os conhecedores afirmaram, torcendo o nariz: "É bom, mas não está à altura dos primeiros. Falem-nos da série Essanay, aquilo era cinema, autêntico, puro, o filme pelo filme, a *gag* pela *gag*. Em *Pastor de almas*, o espírito puritano transparece por trás da farsa..." Falou-se também da filosofia do primitivo, afirmando-se uma confiança inabalável em Carlitos, mas uma desconfiança impertinente em Charles Chaplin. Houve as mesmas considerações a respeito de *Em busca do ouro*, mas desta vez em favor de *Pastor de almas*, que passou a ser um "grande clássico". Houve a repetição dessa história com o lançamento do *Circo* e de *Luzes da cidade*.

Carlitos é um grande simplório e será sempre necessário a um público com pretensão de intelectualidade, mesmo admitindo que esse público seja de boa fé. Será preciso sempre um pouco de tempo e algum esforço para assumir o estado indispensável a se apreciar um trabalho baseado na expressão de uma forte individualidade. Só engolimos cru o que já está mastigado para o consumo de nosso estômago ou pelo menos o alimento cujo sabor não nos surpreende. E como a macieira de Léopold Maurice, Carlitos pode usar o mesmo chapéu, o mesmo bigodinho, representar aparentemente o mesmo personagem, mas se renova a cada vez tão profundamente que sempre surpreenderá uma certa categoria de espectadores. A pessoa se acomoda confortavelmente, embora com um pequeno atraso, na serenidade do último filme e de repente... pam!, eis que nosso homem joga em sua cara um problema muito diferente. É como se o chão desaparecesse debaixo dos pés. Só o grande e magnífico público popular possui a força necessária para acompanhar sem vertigem um artista que o leva por caminhos tão novos.

Essa renovação interior é uma das características do gênio. Pressupõe uma coragem talvez inconsciente, mas inegável. Poucos autores possuem essa coragem. Acreditando se situarem no nível do que chamam de "a massa", evitam com o maior cuidado toda originalidade interior, limitando-se a dar a impressão de renovação, mudando a aparência exterior do tema, variando a identidade e o traje do personagem. Esses autores não podem ser incluídos na categoria de criadores, mas sim na das prostitutas. Aguardo com impaciência o dia em que essa massa que eles pensam ter conquistado poderá se manifestar e acabará com toda essa elegância desprezível. (*Ciné-Liberté*, nº 1, 20.5.1936.)

O BEZERRO DE OURO FOTOGÊNICO

Um dos fenômenos mais curiosos da atualidade é a ausência de ambição artística em muitos dos jovens que estréiam na direção cinematográfica.

Há alguns anos, os primeiros filmes de um realizador indicavam um desejo evidente de se esquivar aos caminhos já batidos. Esse estado de espírito gerou o que na época se chamava de *avant-garde*, cujo produto mais característico foi sem dúvida *Entr'acte*, de René Clair.

Nem todos os filmes dessa categoria foram obras-primas, longe disso. Quanta bobagem e muitas vezes pretensão em alguns! Mas pode-se afirmar que, quase sempre, o autor trabalhou sem qualquer preocupação mercantil. Acreditava-se em subverter o mundo, mas a idéia de que isso podia dar dinheiro só aparecia lá no fundo.

Agora, fico atônito ao ver jovens galhofeiros iniciarem resolutos a carreira cometendo friamente *Coeur de violette*, drama em cinco atos, ou *Toutes ces dames au salon*, grande farsa militar. Antes de começarem, eles já perderam todas as ilusões. Sabem o que não sabíamos, isto é, que mais cedo ou mais tarde sempre se chega a esse ponto. Menos ingênuos que a nossa geração, pois levamos muitos anos a perder nossas grandes ilusões, eles saltam logo de saída na imundície, sem sequer pensarem em tapar o nariz.

O que vai resultar desse abandono trágico de toda uma corporação, dessa baixeza diante do dinheiro, desse esquecimento de toda e qualquer dignidade? Devemos nos desesperar? Não mais que outros setores.

Os realizadores de filmes são os filhos de burgueses. Levam para a carreira as fraquezas de sua classe decadente. O público das salas exclusivas, que decide muitas vezes o sucesso dos filmes no lançamento, é também burguês. Só depois que sancionam o sucesso de um filme é que os cinemas dos bairros se apressam em exibi-los. Assim, o cinema, uma arte essencialmente popular, é fabricado e dirigido por pessoas que, como podemos constatar de ano para ano, se afastam cada vez mais do povo. Porque o abismo que se abre à Paris dos *beaux quartiers* e à Paris que trabalha, entre l'Etoile de um lado e a Bastille de outro, torna-se a cada dia mais profundo. Muito em breve será intransponível e a capital da França estará dividida em duas cidades inimigas.

Sem mais delongas, é preciso restituir o cinema francês ao povo da França. É preciso arrancá-lo dos mercantilistas da direção, dos comerciantes das montagens e dos grandes artistas falsificados.

Devemos pedir aos mais novos que nos ajudem a criar o cinema com o qual sonhávamos quando éramos jovens. Não se trata de fazer *avant-garde:* trata-se de não filmar coisa alguma que não saia diretamente do coração. (*La Flèche de Paris*, 30.5.1936)

SUGESTÕES

Atualmente não sou partidário da nacionalização do cinema.

Essa medida só poderia produzir resultados positivos numa sociedade sem classes e sob o regime da ditadura do proletariado.

A absorção da indústria pelo Estado neste momento seria uma medida prematura e perigosa, por dois motivos.

Mesmo assim, o Estado deve interferir. Várias medidas de proteção se impõem com urgência, baseadas na aplicação criteriosa de taxas ou direitos de acesso.

Sob o regime do dinheiro, vale mais se reconhecer francamente o poderio do dinheiro e se aproveitar com conhecimento de causa.

Falemos primeiro da questão dos filmes estrangeiros.

Considero a fixação de uma quota como uma estupidez arbitrária.

Como se pode determinar exatamente que quantidade de filmes se pode permitir que entre na França para não prejudicar a indústria nacional?

E é preciso ser muito ingênuo para acreditar que alguma convenção possa obrigar os americanos e alemães a projetarem filmes franceses em seus países!

Por outro lado, sou daqueles ingênuos que ainda acreditam que o cinema pode apresentar um interesse cultural e que esse interesse cultural não se limita exclusivamente às produções francesas.

Os franceses devem poder, se assim desejarem, assistir às apresentações de filmes estrangeiros. É uma excelente maneira de viajar, saber como é lá fora sem sair de sua terra. É por isso que a exibição desses filmes deve ser livre. Mas como sua exibição na França pode prejudicar a exibição de nossos próprios filmes, a solução é fazer com que haja uma taxa a ser paga pelas pessoas que ganham dinheiro com essa exibição.

Não se pode impor uma taxa cujo valor possibilitasse a equivalência de preços entre o filme em língua estrangeira e o filme francês, o que aparentemente seria uma questão de justiça. E não se pode porque o filme em língua estrangeira não atingirá um público numeroso, será exibido em menos cinemas e, por conseguinte, ganhará menos dinheiro. Mas é preciso obrigá-lo a pagar uma taxa proporcional às suas possibilidades de exibição.

Se admitimos que um filme francês que custou um milhão possa render na França um milhão e meio, é preciso admitir que um filme estrangeiro que possa faturar duzentos mil francos na França tenha de pagar uma taxa que, acrescentada ao preço pago por sua entrada no país, faça com que o retorno seja de dois terços da receita possível.

Ainda assim, é preciso desconfiar da astúcia das empresas americanas, que serão bem capazes de faturar bem alto seus próprios filmes, procedentes de Hollywood. Mas bastará dar uma olhada nas contas dos anos anteriores, onde esses filmes são faturados por uma ninharia, pelo excelente motivo de que chegam na França já completamente amortizados, mesmo se não deram lucro em seu próprio país.

Não sou favorável à proibição da dublagem. Não se deve proibir coisa alguma: há gosto para tudo na natureza. Mas um filme dublado e, em conseqüência, falado em francês, possui teoricamente as mesmas possibilidades comerciais de um filme francês.

Acho que se deve obrigá-lo a pagar uma taxa que o ponha no mesmo preço de um filme francês.

Se continuamos a calcular que o filme francês médio custa um milhão de francos e que o filme estrangeiro alcança com a dublagem um custo de duzentos mil, o que é um máximo, esse filme deve, antes de ser exibido, pagar uma taxa de oitocentos mil.

Tudo isso dará muito dinheiro, o qual servirá para financiar a produção francesa (o Estado, provavelmente, ficando com sua pequena parte).

Será preciso estudar a operação dessa caixa e a distribuição dos recursos assim obtidos. Isso escapa ao âmbito deste artigo, uma simples exposição de idéias gerais. Mas insisto que o cinema francês carece de recursos e que esse poderia ser um meio de providenciá-los.

Os artistas de dublagem podem pensar que tal medida implicaria uma possível diminuição de suas possibilidades de trabalho.

Tenho certeza de que entre eles há muitos artistas que prefeririam, ao invés da nossa situação atual de estagnação — pode-se mesmo dizer aviltante, já que vivemos a reboque do estrangeiro —, uma situação mais transparente, em que a produção de filmes franceses aumentaria e onde encontrariam trabalho, não se escondendo num estúdio de som, mas se expondo diretamente na tela.

Pode-se objetar que essas medidas de defesa constituiriam um golpe duro para os países estrangeiros importadores de filmes da França e que esses países podem revidar contra certos produtos franceses que nada têm a ver com o cinema, como os vinhos, por exemplo.

A isso responderei que não vejo por que se deve prejudicar uma indústria importante na França, sob o pretexto de apoiar outra.

Que diriam, por exemplo, os fabricantes de automóveis se, sob o pretexto de amparar o cinema francês e de não impedir a exportação de nossos filmes para o exterior, abolíssemos as taxas para os carros americanos, que teriam uma igualdade de preço em nosso mercado?

Uma outra medida indispensável me parece ser a proibição da exibição de vários grandes filmes numa mesma sessão.

Em primeiro lugar, esse hábito é nefasto do ponto de vista cultural. Embrutecemos o público ao empanturrá-lo com filmes romanescos.

Habitua-se o público a só dar atenção à "intriga".

O cinema é uma coisa imensa que pode abordar todos os domínios.

Obrigando os industriais do cinema a organizarem programas mais variados, suscetíveis de despertarem a curiosidade do espectador, o Estado prestaria um grande serviço à cultura geral francesa.

O cinema atual é como um restaurante de "preço fixo", em que só se servem pratos de carne: o estômago logo ficará num estado terrível!

Além do mais, como querem que os produtores, que investiram dinheiro num grande filme, consigam obter um retorno, se devem partilhar o pouco que lhes cabe do dinheiro dado pelo público com mais um ou vários produtores de filmes igualmente grandes?

Essa mania de substituir a qualidade pela quantidade é o que se chama apropriadamente de demagogia. É uma sobrecarga nefasta que pode levar nossa indústria à ruína.

Reivindico a supressão imediata da Censura.

Não preciso explicar por quê, todo mundo está de acordo nesse ponto.

Quanto à defesa da moral pública, decretos e leis diversos já oferecem armas suficientes aos agentes da autoridade para que as pessoas mais pudicas nada tenham a temer sobre o decoro de filmes exibidos num regime livre.

Faço uma ressalva, de passagem, que a Censura deixa impunemente passar os piores filmes pornográficos e só atua no terreno da política!

No que diz respeito à contratação de pessoal estrangeiro na França, acho que um homem, da mesma forma que um filme, não deve ser arbitrariamente proibido de atuar aqui.

Não devemos impor obstáculos aos produtores que quiserem contratar diretores, operadores ou técnicos estrangeiros.

Em primeiro lugar, o contato, durante o trabalho, entre o grupo estrangeiro e o grupo francês cria uma certa emulação, permite o intercâmbio de opiniões, extremamente favorável ao progresso da técnica de nosso ofício.

Outra consideração: não devemos esquecer que foram os estrangeiros que trouxeram para a França a prática de determinados preços; antes da emigração hitlerista, que trouxe para cá numerosos operadores alemães, que exigiram os salários prevalentes na Alemanha, os operadores franceses eram muito mal remunerados.

Mas por que não taxar o produtor que faz questão absoluta de contratar um operador estrangeiro? Ele vai considerar que será um aumento mínimo no orçamento total se tiver de entregar ao fundo de inatividade do sindicato dos operadores franceses uma soma equivalente aos salários que teria de pagar ao operador francês que normalmente usaria.

É muito fácil determinar todas essas taxas, já que existe um mínimo estabelecido pelo sindicato.

Mas, antes de tudo, reivindico que os produtores façam um depósito em banco no valor do aviso prévio para todas as pessoas que trabalham em seu filme.

Em suma, acho que é nefasto, tanto do ponto de vista moral quanto material, não definir as regras de equilíbrio.

Para quase todas as doenças, os médicos usam agora a vacina: introduz-se no corpo do doente uma quantidade determinada de micróbios e quando se espalham, o doente fica curado.

No regime capitalista, a única vacina é o dinheiro!

Portanto, devemos usar o dinheiro para curar provisoriamente nosso pobre cinema.

Mas é preciso deixar bem claro que se trata apenas de uma etapa. Talvez passemos por muitas dificuldades antes de chegar lá, mas certamente ainda veremos o dia em que surgirá essa sociedade sem classes, em que os homens não mais se fuzilarão e todos os problemas da produção e distribuição serão resolvidos com a maior facilidade.

Hoje em dia, no que se refere às condições de exploração dos filmes, é preciso reformular tudo. Mas não serão decretos ou leis que expulsarão do mercado os numerosos intermediários que, situados entre o público que dá seu dinheiro e o produtor que investe seu dinheiro num filme, dão um jeito de embolsar tudo, em detrimento dos outros.

O único plano lógico para lutar contra essa gente é o plano de *Ciné-Liberté*.

A organização de uma enorme associação que permita uma ligação direta entre os técnicos, os artistas e os trabalhadores que produzem e os espectadores.

É preciso depositar toda confiança em nossa associação, e espero que o governo da Frente Popular compreenda que *Ciné-Liberté*, que já reúne a elite dos técnicos franceses, reúna amanhã a elite dos espectadores franceses.

Esse sistema de difusão dos filmes é o único que nos permitirá escapar à estupidez dos dirigentes atuais do cinema. Porque é preciso dizer e repetir: essas pessoas são imbecis, são ignorantes e são desonestas.

Não apenas ignoram tudo da cultura francesa tradicional e de nossas aspirações atuais, como também ignoram o próprio ofício, seu passado e seu presente.

Portanto é preciso arrancar dessa gente o futuro do ofício que tanto amamos.

Entre eles, é verdade, há exceções; mas fiquem tranqüilos, todas essas exceções já estão com *Ciné-Liberté*. (*Ciné-Liberté*, nº 2, 20.6.1936.)

UMA FUSÃO ENCADEADA... DO CINEMA DE ONTEM AO CINEMA DE AMANHÃ

Não sou um economista e não me cabe analisar as conseqüências da lei das 40 horas sobre a produção cinematográfica, mas posso tentar imaginar as repercussões dessa transformação do ponto de vista artístico.

Para ser franco, espero muita coisa favorável. A produção francesa está prestes a morrer do abuso dos mesmos artistas, dos mesmos diretores, dos mesmos operadores, dos mesmos roteiristas, das mesmas fórmulas. Os produtores precisam de alguns nomes ilustres para vender com antecedência sua mercadoria e esses nomes ilustres são sempre os mesmos. Com o sistema antigo de trabalho em excesso, sabia-se que determinado artista famoso devia concluir um trabalho em quinze dias e os produtores, ansiosos em destacá-lo na sua distribuição, aguardavam que ele ficasse disponível. Com isso, três atores podiam fazer seis filmes medíocres por verão. Esses filmes não podiam ter qualquer qualidade artística. O pessoal estava estafado, todos viviam como fantasmas, sem pensar em mais nada, voltando para casa à noite em horas absurdas, levantando-se pela manhã depois de umas poucas horas de sono, insuficientes para retomar o trabalho com vigor. Não havia um minuto sequer para se refletir, isolar-se, pensar no trabalho do dia seguinte.

Conhecemos os resultados. É a produção francesa média que nos representa no mundo, bem pouco honrosamente, devemos reconhecer; ou melhor, que não nos representa, pois nossas vendas para o exterior estiveram sempre diminuindo nos últimos anos. Talvez a semana de 40 horas, obrigando as produções a se estenderem por mais semanas, permita aos técnicos trabalharem em condições mais favoráveis. Mas, principalmente, o que aguardo com impaciência é o aparecimento de novos elementos em decorrência da mudança de situação. Quando um produtor for obrigado a manter uma grande vedete por vários meses, talvez se dê ao trabalho de procurar um outro ator para pôr em seu lugar. Novos elementos irão surgir: roteiristas nos quais ninguém pensa agora contribuirão com temas novos; atores desconhecidos poderão se exprimir num estilo diferente, é o que esperamos. Todas essas contribuições só poderão enriquecer a produção francesa. Talvez a transição seja dolorosa. Todos sabem que a produção atual baseia-se sobre um sistema amplo, bastante desonesto, diga-se de passagem, de conluios e interesses financeiros. Mas mesmo que soframos por alguns meses de uma possível diminuição de nossa atividade, devemos nos felicitar pela mudança, não importa o que aconteça. Sei, de fonte segura, que no ano passado os produtores franceses perderam cerca de 60 milhões de francos e que há cerca de 120 milhões de francos que desapareceram por completo, sem deixar o menor vestígio, graças a astuciosas operações bancárias. Todos esses filmes "inflacionários" se baseiam no sistema da "grande vedete". Se a lei de 40 horas suprime esse sistema, devemos acolhê-la com alegria.

Apesar disso, faço votos para que os interessados tenham a sabedoria de tornar essa transição tão suave quanto possível. Não se deve fazer um corte brusco — não estamos no cinema? —, mas sim uma fusão encadeada . (*Le Journal*, 25.6.1936.)

LA JEUNESSE DE MAXIME, UM FILME QUE NÃO SE ESQUECE

Estive na União Soviética com alguns amigos. Nossos camaradas de Moscou nos mostraram muitos filmes soviéticos e estávamos um pouco cansados. Depois de uma noite comemorando o aniversário do teatro judeu e conversando com seus talentosos intérpretes, decidimos dormir até tarde e renunciar à exibição matinal de um determinado filme, cujo título não nos atraíra especialmente. Às dez horas da manhã dormíamos como bem-aventurados quando um camarada veio nos acordar e informou que a apresentação do filme fora organizada para nós e que o diretor estaria presente.

Temendo sermos incorretos com esse desconhecido, tratamos de nos vestir o mais depressa possível. Alguns minutos depois um Ford nos deixou diante do prédio da organização Frente Vermelha; fomos levados para uma sala de projeção, as luzes se apagaram e o filme começou.

La jeunesse de Maxime[1], alguém me soprou no ouvido. Será que Maxime é um personagem histórico?, indaguei. — Não — me responderam —, é apenas um nome atribuído ao personagem principal.

Durante esse diálogo, os créditos foram apresentados, pouco interessantes para nós, porque eram em russo. A música era excelente, mas isso não ocorre sempre com os filmes russos? E depois, abruptamente, as palavras deram lugar às imagens e bruscamente tivemos a sensação de que nos encontrávamos diante de uma obra de classe. O sono se dissipou, nosso espírito despertou e não mais sentimos saudade da cama.

La jeunesse de Maxime começa com uma corrida vertiginosa entre diversas tróicas, tripuladas por jovens elegantes e moças bonitas, antes da guerra. Eles se entregam a mil excentricidades, enquanto os cavalos os conduzem a toda velocidade por uma paisagem alucinante de neve. É magnífico. Ninguém pode permanecer insensível a essa evocação brutal de tempos passados. É como um mergulho num rio gelado. Depois dessa corrida espetacular, sucedem-se cenas de uma serenidade fascinante, uma austeridade distante. Durante a projeção, pude pouco a pouco determinar o motivo obscuro que tanto me atraía para aquele filme, que me ligava às imagens, que me lançava naquela espécie de hipnotismo, sensação quase esquecida desde o cinema mudo, embora seja um dos objetivos essenciais do espetáculo cinematográfico: pela primeira vez na União Soviética, eu via e entendia um filme falado, seguindo o que creio ser a verdadeira fórmula moderna, um filme escapando completamente à influência de Stanislavski e do teatro de arte antes da guerra. Já em *Tchapaiev* eu admirara a extraordinária conversa com as batatas representando os regimentos, entre Tchapaiev e seus companheiros. É o autêntico cinema falado. Mas em *La jeunesse de Maxime* é assim durante todo o

[1]*Yunost Maksima.* Filme russo de Kozintsev e Trauberg. (N. do T.)

tempo. As partes pós-sincronizadas são extremamente raras. Os ruídos ambientais são quase sempre reais. Por exemplo, o ruído das máquinas na fábrica é com certeza um genuíno barulho de máquinas.

E, acima de tudo, os atores abandonam a ênfase habitual e falam com simplicidade, como no dia-a-dia, como os homens comuns. Mas que ninguém se engane e pense que desprezo a ênfase romântica dos primeiros filmes falados russos. Era uma etapa necessária e a sinceridade dos artistas soviéticos é tão grande que mesmo através dessa forma teatral sempre conseguiram nos oferecer uma autêntica impressão de humanidade. Mas *La jeunesse de Maxime* é o grande passo à frente, é o progresso, é a verdade.

É possível que nossos camaradas na União Soviética não percebam a importância real desse filme; mas isso não importa, pois a árvore está plantada e dará seus frutos. Stalin, ao conceder aos autores dessa obra a medalha de Lenin, sabia o que estava fazendo. Muito em breve ocorrerá com o cinema na União Soviética o que já acontece em todos os setores: uma espetacular eclosão de produções em um estilo absolutamente realista e humano. A nós, franceses, cabe trabalhar no mesmo caminho e não nos deixarmos ultrapassar nessa luta amistosa pela perfeição em nosso ofício.

Há um outro ponto que nos leva a amar *La jeunesse de Maxime*, um ponto que pode ser sensível aos homens de todas as opiniões e todas as tendências: é a autenticidade. O filme é realmente um exemplo genuíno do comunismo russo. Não poderia existir se não houvesse a revolução, e os homens que a fizeram são aqueles que nos apresentam o filme. São seus irmãos que agora dirigem a grande república. *La jeunesse de Maxime* está para o comunismo assim como as pequenas flores de São Francisco de Assis estão para o catolicismo. Com isso, junta-se ao grande cinema mudo soviético o cinema de *Potemkin*[1], *La mère*[2], *La ligne générale* e[3] muitos outros.

[1]*Bronewosetz Potemkin / O encouraçado Potemkin* (N. do T.)
[2]*Maj / Mãe.* (N. do T.)
[3]*Staroie novoie* . (N. do T.)

Tchapaiev é uma obra-prima, mas a rigor pode-se imaginar a mesma história ocorrendo durante a luta dos bôeres contra os ingleses ou durante a conquista da Argélia pelos franceses, onde Tchapaiev poderia ser um chefe árabe. Já Maxime é um trabalhador russo de antes da guerra, e as circunstâncias o converterão num bolchevique; o filme é concebido de tal maneira que é impossível imaginar que possa ser outra coisa.

A palavra "fim" nos arrancou do sonho e chegou a hora da grande surpresa. As luzes se acendem e descubro que os diretores do filme, cujos nomes eu não lera nos créditos, eram Kozintsev e Trauberg, dois camaradas que tive o prazer de conhecer em Paris quando passaram por lá, há alguns anos.

Essa sessão matinal na Frente Vermelha foi um sucesso total, foram bons momentos dos quais a gente não esquece. (*L'Humanité*, 24.7.1936).

COMO SE DECUPA UM FILME

Eu gostaria de tentar explicar como imagino um método de trabalho para realizar uma boa decupagem de um filme. Creio que uma das condições de sucesso de um trabalho cinematográfico é antes de mais nada a constituição de uma boa equipe técnica e artística. Se essa equipe existe, as idéias dos filmes afloram espontaneamente. Surgem de uma palavra durante uma conversa à mesa, de uma impressão durante um passeio, de uma lembrança, de uma leitura; a origem não importa, a idéia é pouca coisa, o que conta é a qualidade dos homens que se empenharão em dar-lhe vida. Temos o exemplo de grandes escritores, como Shakespeare e Molière (estou convencido de que se eles vivessem em nosso tempo haveriam de fazer cinema), que extraíram abertamente suas histórias da literatura ou da história antiga ou contemporânea. A pesquisa de originalidade do enredo não os apaixonava demais; depois de adotada a idéia, passavam a trabalhá-la com sua equipe, isto é, naquela época, com os atores. Todos os papéis eram escritos para os intérpretes e perfeitamente adaptados às suas personalidades.

Para nós, escolhida essa concepção de filme, trata-se agora de reunir e ter idéias, o que é muito mais importante do que ter uma idéia. Tudo deve ser francamente passado para o papel. Cada um deve dizer tudo o que lhe passa pela cabeça. Isso forma uma tremenda confusão, sobre a qual se faz uma triagem e, pouco a pouco, o roteiro começa a tomar forma, como uma massa plástica sob os dedos de um escultor. Depois chega-se ao momento em que cada pessoa da equipe deve cuidar de sua especialidade. Um se concentra nos diálogos, outro sonha com os ângulos das tomadas, outro com o cenário geral e assim por diante. Tudo isso ao final leva a uma "decupagem".

Uma decupagem é um caderno em que se escreve tudo o que será feito no filme. De um modo geral, põe-se o diálogo de um lado e do outro indica-se o movimento dos atores. Indica-se em colunas o lugar em que se situa a ação e todos os elementos técnicos e materiais necessários à tomada: a câmera deve ficar no nível do chão ou sobre uma plataforma móvel? Se deve ficar sobre uma plataforma, o responsável pelas instalações técnicas saberá que para aquela decupagem precisa providenciar de antemão a plataforma. Deve-se também indicar os detalhes dos trajes dos atores e os objetos no cenário, para que os responsáveis possam providenciar com antecedência tudo o que será necessário para o trabalho. Em outra coluna será explicado se a cena é de noite ou de dia, se chove ou faz sol. É preciso também dar uma idéia da metragem de cada cena.

A decupagem é dividida em números. Cada número indica um plano diferente, isto é, uma posição diferente da câmera na tomada. Por exemplo, mostra-se um ciclista numa rua. Pode-se imaginar que se quer primeiro um plano geral, para se permitir a vista da paisagem em que o ciclista avança: isso terá um número. Depois passa-se para um plano mais próximo, a fim de que se possa reconhecer nitidamente quem é o ciclista: isso terá um segundo número.

Alguns autores de filmes, entre os quais me incluo, consideram que a melhor divisão de uma decupagem consiste em dividir o filme em várias cenas principais ou seqüências, cada seqüência formando uma pequena parte da ação que pode ser considerada como um todo. Essas seqüências, em seguida, são divididas em

números de planos. A vantagem desse sistema é que, independentemente do empenho nos preparativos do trabalho, sempre leva a modificações durante o período de tomadas.

Essas modificações derivam também do fato de que os atores são seres humanos e não máquinas, e que tal cena que se imaginara com um determinado ator andando de um lado para outro do aposento se revela, depois de várias repetições, muito mais impressionante se representada com o ator sentado numa poltrona. Essas mudanças na maneira de filmar conduzem inevitavelmente a mudanças nos números de planos. Se esses números de planos forem encaixados nas pequenas cenas numeradas particularmente, evitarão a alteração de toda a numeração do roteiro.

Aproveito para explicar a utilidade da numeração. Os números não servem apenas para se identificar os planos na montagem (a montagem é a operação que permite, concluídas as filmagens, reunir todos os pequenos pedaços e fazer um filme). Na época do cinema mudo havia muitas ocasiões em que eu não dava números às tomadas. Conhecia bastante meu filme para reconhecer na montagem cada plano, olhando para as primeiras imagens na película em minhas mãos. Mas com o filme falado temos de sincronizar o som e a imagem, pois são registrados em duas películas diferentes. Por isso é preciso um número que indique à montagem que tal faixa de "som" corresponde a tal faixa de "imagem".

A decupagem está concluída. Ensaiamos e reensaiamos os diálogos com os atores. Todos estão de acordo. Não há mais objeções. A pessoa que vai utilizar primeiro esse trabalho é o diretor de produção. É ele quem faz os contratos com os artistas e técnicos: assim ele saberá as datas em que poderá contar com cada um; é ele quem faz os contatos com os diretores de estúdio, laboratórios, etc., portanto é quem determina o que se chama de plano de trabalho.

O plano de trabalho é uma agenda. Cada pessoa que trabalha no filme deve ter uma cópia. Por esse plano de trabalho, cada uma saberá a data de cada tomada e também, consultando a decupagem, de acordo com sua função, o que se espera dela para a realização dos números naquele dia.

Se cada filme começasse com uma decupagem formalmente definida e um plano de trabalho bem estruturado, as produções

poderiam se desenrolar com um mínimo de imprevistos, com horários regulares, com menos fadiga para todos e certamente muito menos despesas para o produtor. Infelizmente a característica capitalista é a desordem. Os produtores nos deixam esperando por meses e meses e depois, abruptamente, é preciso começar às pressas; a decupagem é concluída de maneira precipitada, o plano de trabalho não é feito, improvisam-se os diálogos no momento de filmar as cenas; os filmes custam caro e são ruins. Não é inteiramente culpa dos produtores, mas também conseqüência de uma situação geral que faz com que tudo hoje em dia tenha se tornado uma especulação. Na indústria do cinema não se cuida de fazer filmes, mas de emitir papéis, assinar contratos, descontar promissórias, providenciar avalistas... o que sei a respeito? Os financistas é que mandam. Eles se divertem quando vêem que nos agitamos em vão e praticam tranqüilamente o seu verdadeiro ofício, que é a "usura".

Falta-me espaço para falar de tomadas, montagem, atores, o problema das vedetes e, finalmente, a exploração comercial dos filmes. Em cada uma dessas fases reina a mais completa anarquia. No cinema, como em outros setores, precisamos de uma boa vassourada. (*Jeunesse Nouvelle*, 29.8.1936)

A PRODUÇÃO FRANCESA QUER VIVER, É PRECISO NÃO ASSASSINÁ-LA!

Numerosos produtores anunciam neste momento sua intenção de realizar filmes no exterior, em particular na Itália e Hungria. Acho que estão errados e explicarei por quê.

Na verdade, o motivo que leva esses produtores a agirem assim é o receio de que as novas leis sociais possam acarretar uma perda de tempo nos estúdios franceses. Pois afirmo que as condições de trabalho nunca me pareceram tão boas quanto depois da entrada em vigor dessas novas leis.

Analisemos em particular as condições materiais da produção. Sobre esse aspecto, posso oferecer meu testemunho com conhe-

cimento de causa, pois acabo de concluir *Les bas-fonds* no estúdio de Epinay e jamais contei com tanta regularidade em meus filmes anteriores. O filme tem uma extensão de três mil metros. O produtor, Sr. Kamenka, fez questão de que a produção fosse esmerada: nada foi negligenciado, nem a iluminação, nem o movimento das câmeras, nem a qualidade do som. O mesmo aconteceu com a direção de atores: dediquei a isso todo o tempo necessário, provavelmente mais do que em meus outros filmes. *Les bas-fonds* foi concluído dentro do prazo previsto, que era de 24 dias; na noite do 24º dia a última cena terminou de ser rodada. Além disso, o orçamento não foi ultrapassado. A experiência da empresa Albatros, cujo diretor, Sr. Kamenka, pessoalmente dirigiu a produção de quase 60 filmes e que conta em seu ativo com as melhores obras de Mosjoukine, René Clair e Feyder, sem dúvida pesou nesse bom resultado. Mas pode-se acreditar que os produtores, apesar de sua experiência e talento, conseguiriam se manter com tanta precisão nos limites do orçamento e do prazo fixado para as tomadas se as condições de trabalho nos estúdios franceses fossem desfavoráveis?

Proclamo aqui minha convicção de que depois das novas leis a qualidade de precisão e rapidez do pessoal francês nos estúdios, o melhor do mundo, aumentou ainda mais. Uma comparação com o trabalho em estúdios estrangeiros nos dá uma prova incontestável. Quando se trata de filmes bem cuidados, o trabalho no exterior é muito mais demorado do que na França. E quanto aos filmes rodados na Itália ou na Europa Central em tempo recorde, são sempre produções de filmes baratos e mais ou menos malfeitos, simi lares às chamadas comédias que se rodam na França em dez ou doze dias. Jamais ouvi dizer que na Alemanha, onde os estúdios são melhor organizados que nos países que tentam imitá-los, Pabst ou Fritz Lang tenham realizado um filme de qualidade em menos de três meses. Em Paris, graças ao valor do pessoal, o mesmo filme poderia ser rodado na metade do tempo.

Depois das condições materiais, verificamos que as condições morais de realização dos filmes também melhoraram de maneira considerável, em vez de se deteriorarem. Peço aqui a meus camaradas diretores para olharem para trás e recordarem as condições de trabalho antes das novas leis sociais. Sob o pretexto de que o

preço de locação dos estúdios era muito alto, exigiam que fizéssemos um filme em três semanas, às vezes em quinze dias; não experimentei pessoalmente casos assim, mas tenho camaradas que passaram por situações piores. Voltavam para casa à meia-noite, exaustos; na manhã seguinte, mal despertavam e já estavam no estúdio, sem nenhum tempo para refletir sobre o trabalho a realizar naquele dia. Esse é um ponto sobre o qual quero insistir em particular. Afirmo que não se pode fazer uma boa cena se não se dispuser de algumas horas durante o dia para se passear tranqüilamente pelos cenários. Sem querer bancar o artista, que passa a mão pelos cabelos para fazer aflorar a inspiração, estou convencido de que é legítimo exigir do produtor a possibilidade de pensar livremente, além do trabalho material e durante algumas horas por dia, sobre as cenas que serão rodadas naquele cenário. A limitação das horas de trabalho nos proporciona essa possibilidade. No meu caso, a reflexão no meio do cenário me permite, antes de rodar, eliminar muitos planos inúteis, o que já constitui uma considerável economia, tanto em tempo quanto em dinheiro. Além disso, todos, do diretor ao fotógrafo, atores e pessoal técnico, ficam menos cansados e conseqüentemente empenham-se mais no trabalho. Em vez de um trabalho desagradável e lento, temos um trabalho alegre, animado e rápido.

A perfeição das equipes dos estúdios franceses aumenta com a perfeição do trabalho nos laboratórios; neste setor, os progressos técnicos na França são extraordinários. Neste momento, em seu conjunto, a indústria cinematográfica francesa alcançou um ponto culminante. Mas não se deve pensar que a grande qualidade do conjunto de uma indústria se obtém em um dia. É o resultado de longos esforços de seus dirigentes, técnicos e operários. Alguém pode acreditar que uma indústria como a Léopold Maurice, que se pode citar como modelo no mundo inteiro, foi feita em um dia?

Qualquer cineasta de qualquer país pode percorrer suas instalações e vai se inclinar diante da perfeição do trabalho, um trabalho feito sem pretensão, com bom humor e elegância. A mesma coisa acontece em todos os outros setores do cinema francês. Já comentei o quanto meu trabalho foi agradável no Studio Eclair. Que me permitam, de passagem, prestar uma homenagem ao valor excepcional da direção e do pessoal desse estabelecimento.

Rodando no exterior, os produtores arriscam a deterioração desse resultado pacientemente obtido. As equipes, reduzidas à falta de trabalho, vão desanimar, perderão o ritmo proporcionado pela atividade constante; julgando-se traídas, acabarão por se desinteressar de seu ofício. É um brado de alarme que lanço aqui: rodando no exterior, vão trair ao mesmo tempo a França e o cinema. Estamos à véspera de realizar na França o maior cinema da Europa. O nosso ofício retorna à vida depois de um longo sono. Não se pode comprometer essa excepcional oportunidade.

Mas para que essa tarefa de ressurreição possa prosseguir, é preciso que os poderes públicos ajudem os produtores. Porque para os que vão rodar no exterior, e muitos são impelidos pela necessidade, os estúdios italianos e húngaros oferecem os créditos que os estúdios franceses recusam. No início do cinema falado, esses estúdios tiveram de adquirir um material muito caro; tais despesas os deixaram numa situação difícil. O Estado deve ajudá-los, favorecendo as produções rodadas na França e taxando firmemente os filmes realizados no exterior. Talvez haja também tentativas de sabotagem. Prefiro acreditar que são raras, mas possíveis. Para alguns maus franceses, trata se de provar antes de tudo que a França da Frente Popular não pode sobreviver. E não hesitam, para fazer triunfar suas idéias, em favorecer a concorrência estrangeira, sem refletir que, se surgir uma corrente para a Itália, não será pelo retorno do Sr. Tardieu ao poder que o cinema francês, sabotado por desonestos, poderá renascer a um sinal de dedo. (*Regards*, nº 147, 5.11.1936.)

QUARTA-FEIRA EM *CE SOIR*

Os artigos seguintes foram publicados em Ce Soir. *Somente a data é mencionada*

EM DEFESA DA PREGUIÇA

Como temos um Ministério do Lazer, tomo a liberdade de lhe sugerir uma pequena idéia sem grande importância. É a de tentar incutir no povo francês o gosto pela preguiça.

A preguiça é um valor humano que está em vias de desaparecer. É uma loucura que em nossa época as pessoas se empenhem em ser tão ativas. Alguns amigos se reúnem no domingo para um bom almoço e mal se termina de comer há sempre alguém para perguntar: "Muito bem... o que faremos agora?" Uma espécie de angústia transtorna suas feições, tamanha é a ansiedade em fazer alguma coisa. E ele insiste: "E então, o que vamos fazer?" Tenho vontade de responder: "Nada!" Pelo amor de Deus, não façamos nada! Passemos uma boa tarde sem nos preocuparmos com coisa alguma. Não basta a companhia de bons amigos, sentir essa corrente invisível que no silêncio regula os corações na mesma cadência, contemplar o dia se desvanecer sobre os telhados, um rio ou simplesmente na esquina?

Um brilho imperceptível nos olhos reforça esse sincronismo quando um ruído distante atinge nossos ouvidos. É o estrépito atenuado de um carpinteiro em ação ou apenas um cachorro que corre furioso atrás de um carro.

Todos imaginamos a cena ao mesmo tempo e quase da mesma maneira. Isso nos diverte e enternece.

Por que perturbar momentos assim com a idéia de uma ocupação codificada? Adoro as cartas, o bilhar, o bingo inocente, alegria das famílias, mas não durante todo o tempo. Dir-se-ia que quando o homem se livra momentaneamente de suas correntes, precisa depressa forjar outras. Fora do penoso trabalho cotidiano, é como um cachorro que perdeu seu dono. Para sair desse vazio, ele recorre a esses trabalhos artificiais que são os jogos.

Conheço jogadores de cartas que são autênticos escravos. Pode-se levá-los às paisagens mais lindas, às circunstâncias mais interessantes; eles nada vêem, nada admiram. Contanto que haja na paisagem uma superfície mais ou menos plana em que se possa promover um jogo de cartas... isso lhes basta. Ali se instalam e começam a jogar!

Privam-se assim de alegrias imensas, as maiores que se pode alcançar. Essas alegrias se relacionam com uma certa ternura, um certo amor pelas pessoas e coisas. A atividade exagerada destrói a ternura. O homem que trabalha demais não tem tempo para amar. E, sem amor, não há civilização.

Estou exagerando, sem dúvida. É porque amo muito a preguiça, mas a verdadeira preguiça, consciente, integral, à qual desejo atribuir todas as virtudes. É verdade que a preguiça é como todas as coisas boas, como o vinho, como o amor: é preciso praticá-la com moderação. Mas podem estar certos de que a Terra não se tornará menos redonda se seus habitantes tiverem coragem de se obrigar cada semana a passar algumas horas bem tranqüilas, sem qualquer ocupação aparente, a contemplar os sinais invisíveis e vigorosos que nos dirige o mundo vasto e generoso. (4.3.1937)

O CANHÃO DE WILMERSDORF

É muito difícil classificar as reações das multidões das grandes cidades. O público é ao mesmo tempo basbaque e indiferente. Outro dia, por exemplo, a esquina da Avenue de Clichy com a praça se encontrava obstruída por uma porção de pessoas que observavam um bombeiro telefonar de uma caixa de incêndio. Esse espetáculo banal deixou as pessoas literalmente fascinadas.

É fácil encontrar os exemplos de uma indiferença absoluta contrastando com esse singular interesse.

Em Paris, antes da guerra, dois gozadores apostaram com os amigos que poderiam interromper completamente o tráfego nos Grands Boulevards, sem serem incomodados. E fizeram o seguinte: chegaram ali com capacetes de aparência oficial e uma trena, puseram-se a medir a rua, de uma calçada a outra, parando assim os veículos. Isso se prolongou por várias horas e ninguém teve a idéia de indagar o que faziam ali.

Depois da guerra, em Londres, dois jovens levaram mais longe a brincadeira. Abriram uma vala através de Piccadilly Circus, impedindo a passagem dos automóveis por vários dias. Puderam agir na mais absoluta tranqüilidade porque souberam assumir uma aparência condizente com sua suposta função.

A história mais impressionante é a do canhão de Wilmersdorf, em Berlim. Essa história é bastante recente, um pouco anterior a

Hitler. Um estranho personagem passeava todos os dias pela Kurfürstendamm (que corresponde à Avenue des Champs-Elysées em Paris) puxando um pequeno canhão, muito bonito, impecável, o que podia haver de mais genuíno. E a multidão o observava sem se impressionar, limitando-se a comentar: "É um canhão."

Irritado com essa indiferença, ele foi se instalar no Grünewald (o Bois de Boulogne dos berlinenses) e pôs seu canhão em funcionamento. Disparou a torto e a direito, derrubando árvores e abrindo buracos na terra, diante de uma multidão apenas curiosa, que balançava a cabeça e dizia: "É evidente que esse cavalheiro dispara seu canhão. Sem dúvida está aí para isso. Se age assim, deve ser uma coisa normal."

Furioso, o homem do canhão voltou para sua casa, em Wilmersdorf, instalou seu canhão na sacada. E pôs-se a disparar como um possesso. Desta a vez a multidão reagiu. Ele escolhera como alvo a igreja do quarteirão e em trinta tiros conseguiu derrubar o campanário e incendiar o prédio.

Isso causou uma espécie de pequena revolução naquele canto de Berlim. Os bombeiros tiveram de apagar o incêndio e a multidão quis linchar o homem, finalmente preso pela polícia, para sua grande alegria. Era um eminente engenheiro que inventara aquele canhão e que, repelido pela apatia de diversos departamentos do Ministério da Guerra, que não queriam examinar seu invento, resolvera atrair a atenção do público. Sua manobra deu certo; é evidente que lhe valeu uma longa temporada na prisão, mas também fez com que as autoridades competentes examinassem seu invento.

E como era excelente, o canhão foi adotado. Parece mesmo que os alemães consideram os efeitos desse canhão de bolso, tão facilmente transportável para a sacada de um apartamento burguês, comparáveis aos do 77. O que não é motivo para nos regozijarmos.

Mas eis que nos afastamos de nossa história e das reações das multidões nas grandes cidades. Por isso, é melhor parar por aqui. (11.3.1937)

Peço desculpas aos leitores deste jornal para lhes contar mais histórias alemãs. É que amo muito a Alemanha e muitos dos meus melhores amigos são alemães.

Quando digo que amo a Alemanha, não estou me referindo à Alemanha de Bismarck, mas sim à Alemanha tradicional, tão curiosa, com seu espírito de anarquia irônica. Felizmente ela não está morta e talvez um dia possamos reencontrá-la.

Foi realizado recentemente em Berlim um concerto bastante curioso de instrumentos antigos. Existe ali um extraordinário museu da música, no qual estão representadas todas as espécies possíveis de instrumentos, de todas as épocas, inclusive a época pré-histórica.

O governo nacional-socialista, animado pelo louvável desejo de devolver aos alemães o gosto por uma música livre das nefastas influências estrangeiras, procurou nesse museu os instrumentos necessários para a execução de concertos de pura música germânica.

O instrumento dos alemães arianos dessa época distante chama-se "loure". É uma linda trompa com cerca de dois metros e meio de comprimento, um pouco parecida com a que foi usada mais tarde pelos montanheses suíços em Uri e Unterwalden contra Charles, o Temerário.

Essa trompa só tem um defeito, que é o de poder emitir apenas um único som, o que obviamente torna um concerto assim bastante monótono. Isso aconteceu num dos maiores teatros de Berlim, muito elegante, com a presença de altas autoridades.

O espetáculo começou com um discurso pomposo de uma autoridade oficial da música alemã, depois a cortina se levantou sobre um fundo de tapeçarias unidas, um cenário extremamente sóbrio. Um músico vestido de druida entrou no palco, usando uma enorme barba ruiva postiça. Avançou para o público e soprou sua "loure". Ouviu-se uma espécie de mugido metálico: "Uou!...Uou!..." Ele saudou a audiência e se retirou, sob os aplausos frenéticos de uma sala em delírio.

A cena se repetiu várias vezes, com outros druidas, cujas "loures" emitiam sons bastante parecidos com os primeiros, mas

em tons diferentes. Depois, a orquestra (a verdadeira) executou um hino patriótico e o espetáculo terminou, em meio a um entusiasmo indescritível.

É claro que esse concerto estava reservado a membros seletos do Partido Nacional-Socialista. Mas o que dá a esperança de um dia reencontrarmos a boa e velha Alemanha que outrora conhecemos é o fato de que os outros alemães, aqueles que não se encontravam no teatro, a brava gente das ruas, não perdoam essas histórias; esse espetáculo, por exemplo, me foi contado em meio a enormes gargalhadas, muito reconfortantes, posso lhes garantir. (18.3.1937)

SEM AFETAÇÃO NEM RIGIDEZ

Remexendo em meu sótão, encontrei por acaso um livro que não abria há vinte e cinco anos.

Era o regulamento da cavalaria. Fiquei um pouco emocionado, porque sou um antigo cavalariano. Folheei-o e depois o li com mais atenção. É uma obra extraordinária; a equitação é ensinada com uma precisão e concisão que fariam inveja a muitas obras técnicas modernas. Mas o que me impressionou — e caímos nesse caso num domínio puramente moral — é a insistência do autor na recomendação de se evitar a afetação e rigidez, não apenas no exercício puro e simples do ofício de cavalariano, como também em todas as manifestações de disciplina militar.

"Sem afetação nem rigidez"... isso se encontra em todas as páginas.

Essa concepção da postura do cavalariano é evidentemente uma lembrança da velha escola francesa, a escola da Revolução e do Império. Constatamos com pesar que ela começa a se perder e que mesmo aqui, na França, há entre alguns uma tendência muito forte para a "afetação e rigidez".

Em minha opinião, isso é totalmente contrário à verdadeira tradição e, de qualquer forma, as atitudes teatrais não condizem com o espírito francês, tão apaixonado pelas realidades. Aqueles

entre nós que se entregam a esse gosto pela apresentação ostentatória são com freqüência as pessoas que carecem de consciência profissional. Pudemos testemunhar durante a guerra; quando um jovem engajado chegava ao *front* com um uniforme impecável, batendo os calcanhares de maneira impressionante, fazendo continência solene na frente dos superiores, aquela continência em que se dá a impressão de entregar toda a sua fidelidade e alma, os referidos superiores ficavam desconfiados e com bons motivos.

Muitas vezes esses brilhantes batedores de continência logo descobriam que as trincheiras não eram tão agradáveis assim e procuravam um pretexto para serem transferidos para lugares mais propícios a essas manifestações exteriores.

Os franceses que ganharam a guerra foram os tipos simples e bravos, não muito elegantes, de um modo geral mal sabendo fazer continência, muito longe dessa rigidez que começa a entrar em moda.

O país em que mais se manifesta essa tendência teatral é provavelmente a Itália. Estou convencido de que os militares italianos são muito bravos, mas convenhamos que parecem ridículos e seus uniformes são carnavalescos.

O fascismo ou o hitlerismo podem ter vantagens que ignoro. Mas uma coisa é certa: eles se vestem mal. Fazem seus sectários perderem o gosto pelo desembaraço aristocrático, felizmente tão persistente ainda na classe operária de todos os países.

Diga-se de passagem que essa postura aristocrática pode ser encontrada também em pessoas que não são operárias. Por exemplo, pode-se gostar ou não de Edward VIII, ex-rei da Inglaterra, mas não se pode deixar de reconhecer que quando ele se veste como oficial de qualquer arma usa botas que se ajustam com perfeição, culotes bem cortados, um bastão que se ajusta sob o braço e um quepe que o cobre convenientemente.

Em contraposição, divirtam-se a contemplar uma foto de Mussolini ou Goering. De onde eles tiraram aqueles bastões que tanto incomodam e as botas que parecem bocejar de tédio a cada passo? Se eu fosse gerente de hotel e tivesse sapateiros tão malajambrados, não os manteria em meu serviço por um segundo sequer. Teria medo que afugentassem a clientela.

E o chapéu de Mussolini, com aquela bola de algodão caindo sobre o olho? Se o operário que fabricou aquele boné tiver um mínimo de senso de humor, posso jurar que está morrendo de rir.

O mais terrível é que há milhões de homens que não estão achando a menor graça e que o reverso da farsa é uma sinistra tragédia. (25.3.1937)

"HOME, SWEET HOME!"

Os ingleses adoram as fórmulas. São fachadas cômodas por trás das quais se pode abrigar a independência de espírito. Uma de suas fórmulas prediletas é a seguinte: *"My home is my castle."* Cada inglês é capaz de pronunciar essas palavras com convicção suficiente para fazer o mundo inteiro acreditar que sua casa é, sem a menor dúvida, um verdadeiro castelo moral, sobre cujas muralhas vêm se quebrar em vão as ondas das paixões da vida. Lá dentro ele está resguardado, pronto a se defender contra o impudente que quiser violar a intimidade sagrada de sua vida privada.

E para nos provar que desfruta por trás desses bastiões de uma felicidade incomparável, inscreveu nas paredes, nas almofadas, por toda parte, máximas enaltecendo a doçura de seu lar.

Na verdade, trata-se de mais uma dessas lindas convenções, um desses exageros que as pessoas gostam tanto de inventar para seu uso pessoal.

As pessoas adoram uma encenação, viver na ilusão. Os ingleses representam a comédia do "muro da vida privada".

E, no entanto, pode-se afirmar, sem paradoxo, que no fundo eles zombam de seu lar, desse "home" de que tanto falam, como de seu primeiro guarda-chuva. No momento pode-se observar em Londres que não se encontram na Alemanha ou França, muito menos no Mediterrâneo, pessoas que, sem serem levadas pela necessidade, sublocam seu apartamento a desconhecidos por um curto período. Faz-se um inventário, mete-se algumas roupas e objetos de uso pessoal numa valise e vai-se passar alguns dias

num hotel, muitas vezes sem mesmo se ter a curiosidade de conhecer pessoalmente as pessoas que ficarão em sua casa e que ali deixarão um pouco de sua personalidade, um pouco de seu odor, talvez mesmo um pouco de suas aflições físicas (por Deus, isso acontece!), se forem contagiosas.

E esses locatários desconhecidos se instalam nos móveis, usando a biblioteca e os objetos familiares, com tanta confiança como se eles próprios tivessem pacientemente reunido tudo aquilo.

Com o dinheiro dessa locação, os residentes do "sweet home" pagam suas férias em Brighton ou até mesmo na Côte d'Azur, de acordo com seus gostos e com a importância da operação. Depois, no dia convencionado, eles voltam com sua valise.

As marcas deixadas pelas nádegas estranhas nas almofadas de suas poltronas não os incomoda absolutamente. O cheiro persistente de cigarro nas cortinas, esse cheiro tão agradável quando se trata dos próprios cigarros e tão acre quando os cigarros são de outros, o odor um pouco azedo de dentifrícios desconhecidos em seus banheiros, os vestígios de comidas impossíveis de se identificar no fundo das panelas, tudo isso os deixa absolutamente indiferentes.

Algumas locações são acertadas por uma noite apenas. Por exemplo, quando se oferece uma recepção e os convidados são muitos, o anfitrião pode chegar à conclusão de que seu apartamento é muito pequeno. Aqui em Paris se cancela a recepção ou se limita o número de convidados. Em Londres, aluga-se por algumas horas os apartamentos vizinhos, isto é, os que ficam no mesmo andar. Empresas especializadas nesse tipo de trabalho (e não têm folga) instalam passagens de madeira, autênticas varandas provisórias, que permitem a comunicação entre os apartamentos através das janelas.

No inverno, à noite, vê-se muitos desses andaimes, sobre os quais circulam mulheres de longos e homens a rigor.

Passam assim de um apartamento para outro, flertam (creio que é assim que chamam lá) com ardor em sofás desconhecidos e bebem sem preocupações em copos ainda mais desconhecidos.

É preciso concluir que nossos vizinhos ingleses têm uma vida tão padronizada que pode ser intercambiável?

Ou então que são filósofos, que perceberam o ridículo e a vaidade desses pequenos pudores, dessas vergonhas mesquinhas, que constituem o fundo verdadeiro de nosso desejo de isolamento, em uma palavra, que estão pouco ligando?

Essa segunda explicação me fascina muito. (1.4.1937)

"FURIBONDI BOMBARDIMENTI"

Antes da guerra, na cavalaria francesa, em que tive a honra de servir, martelavam em nossos ouvidos sobre o desempenho dos italianos. Éramos pobres rústicos, enquanto os cavaleiros italianos podiam nos derrubar com golpes de lança, nos liquidar a galope com a facilidade que caracteriza os heróis. Eles haviam inventado, ao que parecia, o truque de se inclinarem para a frente, sobre o pescoço do cavalo, para descerem as encostas, em vez de se inclinarem para trás, na direção da garupa. Tinham os estribos curtos, o quepe bem enterrado na cabeça, os culotes justos nos joelhos e largos nas coxas, o que lhes proporcionava o porte de autênticos cavalarianos.

Podia-se imaginar o que fariam esses centauros, em caso de guerra, diante dos pobres coitados que éramos nós.

A guerra, infelizmente, chegou. Infelizmente para os italianos, mas acima de tudo infelizmente para nós. Com nosso porte pouco militar, com nossos borzeguins malfeitos e calças franzidas, resistimos dignamente em nosso pequeno lugar nas trincheiras. Um amigo alemão me disse muitas vezes: "Nós, franceses e alemães, somos os dois únicos povos idiotas o bastante para fazer a guerra a sério." Pode-se acrescentar que franceses e alemães, que desempenharam um papel ativo nessa história, continuam a desempenhar o papel de ingênuos. Somos brilhantes ou não somos. Há os heróis visíveis e a turba vil. Infelizmente para a turba vil, é ela que absorve cada golpe e são os valentões que colhem os louros.

Um dos meus amigos, comandante de um esquadrão de tanques durante a guerra, foi enviado à Itália para estudar a possibili-

dade de utilizar esses engenhos na frente austríaca. Foi recebido de maneira magnífica e teve a honra de jantar com o coronel que comandava a artilharia do setor de Monte Sano. Um jantar excelente, regado a vinho da melhor qualidade, numa paisagem espetacular de montanhas. Houvera um grande perigo para chegar ao local, o heroísmo do motorista estimulando-o a fazer as curvas na estrada em ziguezague a toda velocidade.

No meio da refeição, o coronel olhou para o relógio e disse: "Está na hora do bombardeio. Se estivéssemos sozinhos, ficaríamos aqui fora, no terraço, mas a vida de nossos aliados franceses é muito preciosa e por isso devemos nos abrigar."

No abrigo confortável e seguro, em que meu amigo e seus anfitriões continuaram a refeição com toda dignidade, deu para ouvir as explosões de cerca de cinqüenta obuses de calibre médio.

Os canhões italianos responderam, e depois o comandante, com a tranqüilidade do hábito, anunciou que o bombardeio terminara, os austríacos sendo com certeza inimigos muito corteses para interromperem por um bom tempo a vida normal do setor.

Depois de várias trocas de cortesias, meu amigo deixou esses excelentes anfitriões e seguiu para uma cidade italiana na retaguarda. No dia seguinte leu nos jornais da península, em letras garrafais, que ocupavam toda a largura da primeira página, a seguinte manchete: "Ontem, em Monte Sano, Bombardeio Acirrado".

Em italiano, fica ainda mais bonito: "Al Monte Sano, Furibondi Bombardimenti".

Tudo isso é para dizer que se deve desconfiar quando se diz que o hábito não faz o herói e que entre os italianos, como entre os outros povos, não são os que falam mais que agem melhor. (8.4.1937)

MANIAS BURGUESAS

Todo mundo conhece o Capitão Mauger, o admirável personagem do romance de Octave Mirbeau, *Le journal d'une femme de chambre*, o capitão que come de tudo. Come hastes de relva,

come flores. Quando lhe apresentam uma rosa para aspirar o perfume, ele se apressa em engoli-la. Quando os camponeses por acaso matam alguma ave migratória de plumagem desconhecida que não ousam cozinhar, de tal maneira a carne lhes parece repulsiva, levam ao Capitão Mauger, que no mesmo instante se regala.

Basta desafiá-lo, indicando qualquer coisa: "Aposto que não seria capaz de comer aquilo." Ele cai na armadilha e come na sua presença.

Quando eu era pequeno e Mirbeau freqüentava a casa de meus pais, ouvi-o se queixar dos críticos contemporâneos. Censuravam-no em particular por exagerar e mostrar seres anormais. Agora não se pensa mais em condená-lo, porque o público se habitua a tudo, até mesmo às coisas boas. Mas de qualquer forma é preciso que as pessoas sejam cegas para não perceberem que esses tipos não apenas não são exagerados, mas também se encontram na sociedade burguesa que serviu de modelo ao grande escritor.

Vivemos no meio de pessoas que levam suas manias quase até a loucura sem percebermos, porque o hábito tira do homem o dom da percepção.

Conheço, por exemplo, um almirante que se retirou para um pequeno porto do Midi. Vive ali de maneira digna e modesta e adquiriu um pequeno barco a vela, com uma tripulação de um só marujo. É um espetáculo bastante curioso quando a pequena embarcação deixa o porto. O almirante grita as ordens, como se estivesse comandando a tripulação de um encouraçado. Todo o jargão náutico sai de sua boca: A bombordo! A estibordo! Vamos zarpar!... etc. O marujo, um bravo do Midi, não dá a menor atenção, faz tranqüilamente o seu trabalho e o almirante fica feliz.

Além das curtas excursões pelo mar, o almirante está sempre no cais e dá notas, como no colégio, a todas as pessoas que circulam ao seu redor. Um pescador atraca de maneira satisfatória e o almirante grita: "Dezesseis na escala até vinte!"

Se o mesmo pescador bate de leve no ancoradouro, o almirante só lhe dá quatro, às vezes zero. A exposição de um cesto cheio de peixes pode valer um vinte, mas se cobram alto pelo peixe ele não hesita em dar um zero duplo.

Conheci por acaso esse admirável homem e só percebi suas manias porque nunca o vira antes. As pessoas com quem ele convive se habituaram de tal maneira que nem mesmo dão atenção e o consideram absolutamente normal.

Um outro personagem divertido, um grande amigo meu, tem a mania da ventilação. Quer ventilar tudo. Se vai à sua casa em pleno mês de janeiro, escancara as janelas, dizendo que o ambiente está empestado, que os miasmas se acumulam e a falta de ar enfraquece os pulmões. Só se sente satisfeito quando cria uma correnteza de ar furiosa que faz você pegar um tremendo resfriado. Se você vai para o seu quarto, ele corre para a cama, explicando que é loucura absorver micróbios no corpo; desfaz a cama, estende lençóis e cobertores por toda parte; se você está no campo, estica uma corda no jardim para pendurar o colchão. Se você está em Paris, contenta-se em levar o colchão para a sacada e deixá-lo pender para a rua.

Não contem à família e aos amigos desse jovem tão simpático que sua mania de higiene vai um pouco longe demais. Pela convivência, eles não reparam mais nada e rirão na sua cara. (15.4.1937).

MANIAS BURGUESAS (CONTINUAÇÃO)

Conheço uma mulher que é uma das melhores freguesas dos fabricantes de água oxigenada. Ela desinfeta tudo. Se pega um táxi ou um meio de transporte público, põe luvas, e ao chegar em casa, temendo que os micróbios tenham se infiltrado por osmose pela frágil proteção de couro, lava as mãos com água oxigenada. Nunca se sabe, as pessoas são tão sujas e os micróbios tão insidiosos!

Apesar disso, temendo que as empregadas roubassem açúcar, imaginou um meio de controle que me parece contradizer seus princípios de preservação higiênica. Captura uma mosca e a põe dentro do açucareiro. Vai verificar de vez em quando: se a mosca continua ali, é porque não roubaram açúcar. Infelizmente, para

ela, as empregadas não demoraram a perceber a manobra ardilosa; e um dia, abrindo o açucareiro, ela viu decolar diante de sua cara uma nuvem de moscas.

Ao afirmar que esse meio de controle contradiz os princípios dessa dama excepcional, talvez eu cometa um erro, pois a partir do momento em que a mosca tem como função a salvaguarda da propriedade, acho que perde toda a nocividade microbiana; e como toda guardiã da ordem, adquire *ipso facto* todas as virtudes. Os governos não hesitam em admitir na polícia os piores bandidos e usá-los para a defesa da sociedade. Desde o instante em que esses antigos canalhas atravessam a barreira, passam a ter direito ao respeito de todos os cidadãos.

Mas fechemos esse longo parêntesis...

Um alto funcionário conhecido meu imaginou um meio de controlar ao mesmo tempo a honestidade e a consciência profissional de seu valete. Esconde uma moeda de cinco francos no pé da cama. Se a moeda sumiu, é porque foi roubada; se não falta, é porque a cama não foi arrumada...

Um rico banqueiro, que gasta vários milhões por ano em recepções em casa, chegou à conclusão de que havia uma relação estreita entre o espírito de economia e o desperdício de fósforos. De forma sorrateira e astuciosa, deixa em lugares determinados de sua casa algumas caixas de fósforos, cujo conteúdo foi meticulosamente verificado. As caixas dão a impressão de terem sido largadas ao acaso; na verdade, a disposição e o número de palitos de fósforo em cada uma foram registrados com o maior cuidado. De vez em quando, inesperadamente, ele faz uma inspeção e descobre, por exemplo, que a caixa do banheiro, que devia conter 38 fósforos, só contém 26. Chama a camareira encarregada daquela parte da casa e a submete a um interrogatório cerrado. Com as faces coradas, a camareira é forçada a confessar que teve dificuldade em acender o aquecedor do banheiro e precisou usar todos aqueles fósforos. Nosso banqueiro não hesita e no mesmo instante expulsa vergonhosamente a culpada de sua casa, com um objetivo moral de lhe incutir os rudimentos da economia doméstica, base e salvaguarda da família e da cidade. (22.4.1937)

RACISMO

Uma solução elegante da crise mundial seria o ridículo sob o qual o racismo não poderia deixar de malograr, mais cedo ou mais tarde.

Os defensores desse gênero de teorias são em geral burgueses ricos, pertencentes a famílias forçosamente internacionais, por serem ricas. Não lhes quero mal e a coisa parece até normal e respeitável, mas constatemos que é mais freqüente encontrar esposas tchecoslovacas, tios americanos e primos russos entre os burgueses prósperos do que entre os trabalhadores. Isso acontece porque os trabalhadores não dispõem dos recursos nem do lazer para se deslocarem e lhes é bem difícil casarem, não apenas fora de sua pátria mas até fora de sua cidade, de sua aldeia, de seu bairro. Mas isso, diga-se de passagem, não tem a menor importância. As moças de nossa terra valem tanto quanto as outras!

Mas por que essa burguesia tão internacional se mostra tão sensível com as questões referentes à pureza da raça? No entanto nossos trabalhadores sindicalizados que, pelas razões expostas acima, são os únicos a representar, bem ou mal, a pura raça francesa, compreendem perfeitamente que os homens valem por si mesmos, que há pessoas de bem por toda parte e que neste mundo cada um tem o direito a seu pedaço de pão. Que estranha idéia então deu na cabeça de alguns homens para apregoarem como títulos de glória o fato de terem nascido em Passy em vez de Picpus, de pais louros em vez de pais morenos?

Como tudo isso parece anacrônico e vetusto, pois o que resta das raças que, na origem, fixaram-se sobre os diferentes cantos de nosso pobre planeta? As invasões misturaram tudo, os germânicos miscigenaram com os gauleses, os eslavos com os germânicos, os latinos saíram a fazer filhos por quase toda parte; acrescente-se a isso as invasões árabes, que contribuíram para a confusão com uma boa dose de sangue semita.

Na Alemanha descobriu-se, ao que parece, um expediente infalível para selecionar as mulheres de pura raça ariana (e ressalto "as mulheres", porque o recurso, pelo que dizem, não vale para os homens).

Quando algum chefe nazista encontra na rua uma jovem muito loura, a pele branca, alta, porte altivo, lacônica, apresentando todas as aparências de uma autêntica alemã sem mistura, indaga se ela consente em se submeter a um determinado exame racial, cuja prova principal consiste no seguinte: deve mostrar as pernas (nuas, é claro) a um areópago constituído por especialistas racistas; se suas pernas comprimidas firmemente uma contra a outra deixam entrever a luz do dia em sete locais entre os calcanhares e a bacia, é que ela de fato pertence à raça pura. Com os cachorros, constata-se isso pelo céu da boca. Com os cavalos, pelos dentes e as proporções dos cascos. Com os porcos, pela espessura da gordura. Com as mulheres, pelo número de interstícios que se pode contar entre duas pernas juntas.

Se o exame é conclusivo, oferece-se à jovem uma magnífica fazenda, povoada de animais de primeira qualidade (de raça pura, é claro), com a única condição de que se deixe cobrir por um jovem alemão igualmente selecionado (infelizmente, ignoro os procedimentos adotados para a seleção dos machos). Se esse acasalamento der resultados, nossa jovem heroína pode se casar com o ariano em questão e se lhes concede paz. Mas se, ao contrário, ela se mostra uma má reprodutora, deve recomeçar a experiência com outros arianos, até que tenha filhos.

Informantes dignos de crédito me garantem que há no momento na Alemanha mais de dez mil dessas fazendas. (29.4.1937)

MANIAS BURGUESAS (CONTINUAÇÃO)

Não quero falar das manias burguesas que têm alguma relação com o erotismo. Em primeiro lugar, porque não quero chocar o respeitável leitor deste jornal e depois porque isso exigiria vários volumes enormes. Mesmo assim, permito-me fazer uma alusão à Princesa de X., de uma antiga família francesa, cujo nome está ligado aos primeiros meses da Revolução de 1789. Ligado é uma maneira de falar: os ancestrais dessa grande dama estiveram entre os primeiros a permitir a queda de Maria Antonieta, sua benfei-

tora, seguindo para o outro lado do Reno, pelas bandas de Coblence, a fim de estabelecer úteis comparações entre os vinhos de Moselle e os de Bourgogne.

Essa dama tem uma propriedade na Escócia (os grandes deste mundo são mesmo internacionais). Emprega um pessoal numeroso ao qual paga muito bem, os candidatos a seu serviço sabendo o que os aguarda. Depois de beber um pouco, ela fecha as portas da mansão e, empunhando um chicote, persegue os empregados através dos aposentos e corredores. Apesar da idade avançada, goza de boa saúde, corre depressa e bate com força.

Para dizer a verdade, esse caso me é menos antipático que os anteriores. A princesa merece simplesmente ir para o hospício. Numa sociedade bem organizada, seria internada em algum asilo tranqüilo, discreto e equipado com boas instalações hidroterápicas. Mas também pode-se imaginar que de vez em quando, durante uma dessas sessões escocesas, algum robusto cavalariço lhe arranca o chicote e, por sua vez, também lhe administra um bom corretivo.

Essa mania de flagelação tem uma característica aristocrática e desinteressada — é a arte pela arte — enquanto que quase todas as manias de nossas atuais classes dirigentes são unicamente a expressão do desejo sórdido de ganhar dinheiro.

Ganhar dinheiro, eis o que conduz o mundo! Os cavaleiros dessa cruzada, ilusionistas conscientes ou inconscientes, enfeitam-na com nomes pomposos, como tradição, propriedade, espírito nacional e assim por diante. Para simplificar, o povo adquiriu o hábito de englobar esses meios disfarçados de defesa do dinheiro sob a designação geral de fascismo.

A Bíblia já nos falou de alguma coisa a respeito. Chamava-se o Bezerro de Ouro. (6.5.1937)

O PASSADO VIVO

A Inglaterra foi o primeiro país do mundo a se industrializar. Desde o início, os donos de fábricas se depararam, como não podia deixar de ser, com o problema da mão-de-obra. Uma das maneiras mais cômodas de resolvê-lo foi a contratação de crianças, em particular nas indústrias têxteis e nas minas.

Quando falo em "cômoda", estou abaixo da verdade. Vocês mesmos podem julgar. No início do século XVIII a carga horária de trabalho para os jovens de nove a quinze anos era de dezessete horas. Dezessete horas diante de um tear ou no fundo de uma mina, sem protestos nem murmúrios. E, com isso, era fácil alimentá-los. O ideal!

Mas alguns donos de indústrias, comovidos pela miséria e fadiga dessas crianças, decidiram reduzir para doze o número de horas de trabalho. É claro que isso não aconteceu sem luta. Quase todos os outros diretores de fábricas protestaram contra essa medida "inexplicável", encontrando excelentes motivos para combatê-la.

Em primeiro lugar, a imoralidade. Que fariam esses jovens, entregues à própria sorte, durante as longas horas de lazer proporcionadas por uma jornada de trabalho de doze horas? Depois, a saúde. Quase todos os médicos do Reino Unido assinaram um relatório declarando que nessa idade, a do crescimento, a posição sentada ou deitada era prejudicial ao desenvolvimento do corpo e que se agia no interesse dos jovens quando se os obrigava a trabalharem dezessete horas por dia.

Os orfanatos das grandes cidades faziam excelentes negócios com acordos vergonhosos com os fabricantes. Nesses acordos, as organizações de caridade especificavam que depois da entrega da criança ao industrial nunca mais queriam ter notícias suas, nem mesmo por ocasião de sua morte. E as mortes eram tão freqüentes que muitas vezes havia, em determinados centros, enterros coletivos desses infelizes pequenos anônimos.

Esses acontecimentos nos parecem espantosos e distantes. E no entanto...

Um amigo meu, pintor, quis alugar um ateliê há cerca de três anos. Um corretor levou-o a um proprietário, que lhe mostrou um cômodo sórdido demais e pelo qual pedia um preço exagerado. Ao descer, meu amigo notou que havia diversos teares em cômodos que se abriam para a escada.

— O que é isso?

O proprietário explicou que os teares não eram mais usados, pois preferia fabricar seus tecidos na Tchecoslováquia. Sai mais barato do que contratar operárias francesas.

— Quanto pagava a elas? — perguntou meu amigo.

— Trinta cêntimos por hora.

— Trinta cêntimos! — exclamou meu camarada, aturdido. — Mas como elas podiam viver com isso?

— Ora, é muito simples. Quase todas eram moças que viviam com suas famílias. Trabalhavam dez horas, o que dava três francos a mais no orçamento da família. Três francos caídos do céu, por assim dizer. E três francos no orçamento de uma família operária não é pouca coisa.

— E as outras, as que não tinham família?

O proprietário piscou um olho maliciosamente, dando a entender que para uma mulher jovem e bonita sempre havia um meio de "sair de apuros".

Meu amigo comentou que entre essas operárias devia haver algumas que eram muito velhas e feias para poderem, como dizia aquele jovial personagem, "sair de apuros".

— Nesse caso — respondeu ele —, não duram muito tempo. Vão para o hospital e depois desaparecem, não se sabe como.

Uma pausa e ele acrescentou:

— Mas acho que é até melhor assim. Na França, depois da crise, temos operários demais. E com as férias que oneram o orçamento do Estado... Como se já não pagássemos impostos suficientes! (13.5.1937)

SOBRE O "HINDENBURG"

Depois do horrível e recente acidente do "Hindenburg", o mundo inteiro foi tomado de horror e compaixão, com toda razão. Os governos, mesmo os democráticos, enviaram suas condolências a Hitler.

Eis uma atitude que não compreendo, apesar de minha sofrida compaixão pelas vítimas da catástrofe. Porque, em suma, se algumas dessas pessoas estão mortas, outras terrivelmente feridas, devem isso à eterna mentira nazista.

Jamais dizer a verdade! Essa é a regra oficial no outro lado do Reno atualmente. Um dirigível é concebido para ser inflado com hélio: os passageiros estão absolutamente convencidos de que viajam num aparelho sustentado por esse gás não-inflamável; podem fumar à vontade (o que pode muito bem ter sido a causa da catástrofe); o governo do Reich especificou a diferença que existe entre esse dirigível, que usa hélio, e o do Atlântico Sul, por exemplo, que usa o perigoso gás hidrogênio. Neste não se pode fumar, são adotadas precauções especiais e os passageiros tomam conhecimento dos riscos.

Surgem dificuldades orçamentárias. O Sr. Schacht, ditador das finanças alemãs, declara que se recusa a comprar os artefatos estrangeiros necessários ao uso de hélio. Ora, não importa! Vamos encher o imenso aparelho com hidrogênio.

Parece-me, nessas condições, que os telegramas de condolências para Hitler deveriam pelo menos conter algumas censuras procedentes.

Mas as pessoas que distribuem a morte apresentam nomes diferentes, segundo a categoria social a que pertencem.

Na história da França, quando se lê que em setembro de 1792 os patriotas massacraram 1200 pessoas detidas nas prisões de Paris, sob a acusação de relações com os inimigos da pátria, o historiador "clássico" discorre complacentemente sobre esses acontecimentos e trata os executores como "brutos sanguinários".

O Sr. Hitler, sem dúvida, já matou muito mais de 1200 pessoas, mas isso não impede que todos os "bem-pensantes" do mundo o respeitem, os governos enviem embaixadores que o saúdam reverentemente e o tratam de "Excelência".

Esses acontecimentos me levam a outra comparação, que me parece se impor. Não resta a menor dúvida de que a morte dessas vítimas de Hitler no incêndio do zepelim é uma coisa horrível e dolorosa e me associo plenamente às manifestações de compaixão que surgiram por toda parte. Por exemplo, acho excelente a idéia de certas emissoras de rádio de observarem um minuto de silêncio.

Mas quantos minutos de silêncio se deveriam observar em todas as emissoras de rádio do mundo para se associar à dor das

famílias dessas outras vítimas de Hitler que são os habitantes de Guernica? (20.5.1937)

ESPETÁCULOS PARISIENSES

Parece que a censura cinematográfica ingressou há algum tempo numa fase de severidade intransigente. Os filmes de gângsteres são particularmente visados. Não vejo qualquer inconveniente, pois estou convencido de que esse gênero já se esgotou. O filão foi tão explorado que não creio que algum autor, mesmo se esforçando ao máximo, ainda possa realizar qualquer coisa interessante.

Mas é o princípio que se torna odioso. Que se censure tudo ou não se censure nada. Não pode haver dois pesos e duas medidas e não vejo por que só o cinema deve sofrer nessa história.

Se nossos censores estão mesmo absolutamente empenhados em preservar o espírito público de toda conspurcação, então seria bom fazerem uma excursão pelos *music halls*.

Não critico a pornografia do *music hall*. Embora não sinta pessoalmente qualquer prazer na exibição de mulheres nuas, sou um defensor convicto. Mais do que isso, estou persuadido de que esses espetáculos, mais difundidos, teriam uma excelente influência sobre os franceses. Nosso amigo Jean Zay deveria mesmo torná-los gratuitos e obrigatórios, como as escolas leigas.

Quantos vícios vergonhosos e secretos, quantos hábitos burgueses perniciosos desapareceriam se, desde a infância, os meninos soubessem como a natureza fabricou as mulheres e se as meninas não ignorassem que seu papai, completamente nu, não apresenta as mesmas características de sua mãe. Nossas queridas crianças, diga-se de passagem, de um modo geral possuem um certo conhecimento da questão, mas através de horas aviltantes de espionagem por trás de um buraco de fechadura, um recurso condenável que contribui para promover um clima nefasto de falsa excitação.

Os *music halls* parisienses são freqüentados por crianças grandes, admiráveis burgueses em excursão conjugal, que comparecem, como acontecia na puberdade por trás de um buraco de fechadura, com o desejo pueril de ver alguma coisa "indecente".

A esse público ingênuo, em vez de se ensinar que o nu é o estado natural de um ser humano com muito calor, ensina-se que é uma coisa excepcional, inconfessável, obrigando-o ainda por cima a pagar 35 francos pelo espetáculo.

Há ainda os argumentos. A maioria dos artistas desses espetáculos é extraordinária. São bailarinos e acrobatas da melhor qualidade, mas seu talento se encontra a serviço de um pensamento tão inepto que não posso assistir a seu trabalho sem lamentar do fundo de meu coração.

Aqui está o resumo de uma cena que acabei de suportar num grande *music hall* parisiense: estamos em pleno Saara e quatro jovens cavalarianos são dominados por desejos específicos, mas que parecem anormais pelo gênero equívoco que o diretor lhes conferiu — para agradar às damas um pouco maduras da orquestra, esses militares de elite vestem um pequeno bolero sobre o peito nu. Aparece uma nativa despida, como não podia deixar de ser, que dança muito bem, não posso deixar de reconhecer. E os quatro rapazes nos apresentam uma demonstração das possibilidades de utilização racional de uma única e mesma pessoa do sexo fraco para o prazer coletivo. Não falta nenhum detalhe; se houve espectadores que não entenderam, então foi por serem um pouco obtusos. E depois, quando a jovem parecia prestes a experimentar alguma satisfação, graças ao trabalho desses quatro efebos conscienciosos, soa uma música marcial. O pano de fundo levanta, tambores e clarins tocam *Aux champs* e há um grande desfile militar por trás de uma bandeira francesa autêntica (um estandarte da cavalaria). O público, dominado por uma emoção patriótica, aplaude com o maior entusiasmo, e cai a cortina.

Aviso ao Sr. Ministro da Guerra que esse espetáculo de insidiosa propaganda antimilitarista acontece todas as noites, num local mundialmente conhecido, cujo nome ilustre, florão da coroa parisiense, atrai todos os estrangeiros.

Aproveito a ocasião para deplorar que a censura não tenha qualquer ação sobre os espectadores. Teria muita coisa a fazer em certos cinemas da Champs-Elysées, aos quais voltei esta semana (o que não fazia há muito tempo). Nesses cinemas, heróicos jovens, sempre os mesmos, continuam a manifestar um entusiasmo turbulento pelo aparecimento na tela de Mussolini, Hitler ou as tropas de Franco.

Essas intempestivas manifestações não poderiam comprometer seriamente essa famosa reputação de espírito que nossos antepassados consolidaram no mundo com tanta justiça? (27.5.1937)

AS CONVENÇÕES

É preciso desconfiar das idéias prontas, dos provérbios, em suma, de todo esse aparato bizarro de sentenças imbecis que constituem o que outrora se chamava de "sabedoria das nações".

Todos conhecem o provérbio: "Em abril não se descubra, em maio faça o que bem quiser." Segui o conselho, acreditando ingenuamente na sabedoria de nossos antepassados. Um dia desses saí a passear com um traje bem leve, muito agradável para o sol forte desta primavera brutal. Fui surpreendido por uma tempestade e o fim da história foi uma gripe violenta.

Até poucos anos atrás, a sabedoria dos homens, no que se refere à saúde, consistia antes de tudo em se preservar do frio. Os apartamentos eram calafetados com grossas cortinas, as mulheres usavam meia dúzia de saias, os homens, coletes de flanela e camisas de um tecido grosso e quente. Ninguém se aventurava pelas ruas, mesmo em pleno verão, sem um capote protetor. As mulheres só respiravam através de espessos véus e os homens se envolviam com echarpes no inverno. Essas precauções causaram numerosas vítimas e nos proporcionaram gerações de anêmicos e tuberculosos.

Uma das vítimas mais típicas desses tipos de superstições foi, no século XVIII, um recém-nascido da família real da Inglaterra, que se tinha de batizar. No dia da cerimônia, para levá-lo à igreja,

puseram sobre seu corpo, e mesmo sobre a cabeça, tantas rendas, bordados e outras peças, que ao tirarem-no do fardo, diante da pia batismal descobriu-se que morrera sufocado.

Agora faz-se o contrário. É lugar-comum afirmar que o homem precisa respirar, que deve viver ao ar livre; e sob o pretexto da ventilação, abrem-se as janelas e deixam-se as pessoas tremendo de frio; passeia-se com as crianças em pêlo ou quase, em todas as estações, o que acarreta praticamente os mesmos resultados do método antigo. Sem contar as insolações e as dolorosas queimaduras de pele que sofremos impassíveis no verão depois que uma coorte de profetas decretou que o sol é a saúde.

Os autores mais sérios já nos explicaram, há séculos, que o mais perigoso no caso de um sinistro marítimo é o pânico. Por isso, quando um navio naufraga, a orquestra se põe a tocar e cada um se julga na obrigação de permanecer heroicamente em seu lugar. Conversei certo dia com um homem que escapou de um naufrágio e ele me contou que assistira ao espetáculo magnífico em que todos os passageiros do navio prestes a afundar se agruparam em torno da orquestra e desapareceram com ela, em vez de tentarem se salvar.

Um fato análogo ocorreu há cinqüenta anos, por ocasião do incêndio do Opéra-Comique. Os dois cantores que se encontravam em cena continuaram heroicamente a cantar, enquanto o fogo destruía os bastidores. Assim, mantinham a melhor tradição da sabedoria das nações, e nenhum autor de almanaque poderia condená-los. A orquestra continuou a tocar, os espectadores permaneceram em seus lugares e a maior parte desses heróis morreu no desastre, pois ao final da canção o teatro estava completamente envolto pelas chamas e era tarde demais para se salvarem.

Um dos provérbios mais perigosos é o que diz que "não se pode julgar os outros por sua aparência". É uma das maiores idiotices que já foram proferidas no mundo. É a crença nesse provérbio que faz com que os pequenos poupadores entreguem ingenuamente seu dinheiro a banqueiros sem escrúpulos. Esses banqueiros, de um modo geral, têm uma aparência repulsiva. Observem as fotografias dos representantes das altas finanças; irradiam a insídia e a falência. Se as pessoas seguissem seus instintos, haveriam de se abster de lhes entregar um só cêntimo. Mas

nem fale nisso! A sabedoria das nações ensinou que o aspecto exterior do indivíduo não passa de um invólucro enganador. As pessoas despejam suas economias nas caixas dos banqueiros... e infelizmente a circulação do dinheiro muitas vezes só tem uma direção.

O mesmo acontece na política. Tenho certeza de que alemães e italianos são neste momento vítimas inocentes desse provérbio insidioso, pois se tivessem confiado nas aparências, como se poderia explicar a incompreensível confiança que concederam a seus ditadores atuais? (3.6.1937)

MASOQUISMO INTEGRAL

Quando criança tive um amigo, mais velho do que eu, que se apaixonou pela criação de aves. Morava na parte meridional da França e importou da Inglaterra, a um alto custo, galinhas Orpington e um magnífico galo da mesma raça.

No começo tudo correu bem. Os produtores da criação, espécimes perfeitos dessa raça nobre, eram famosos pelas redondezas e essa glória conquistada com sacrifício proporcionava a meu amigo um orgulho justificado. Para nossa grande surpresa, no entanto, foram diminuindo de tamanho e adquirindo uma tonalidade castanho-escura. Ao cabo de algumas gerações, as aristocráticas aves tinham quase que as mesmas características das galinhas comuns da região: haviam se tornado autênticas meridionais, perdendo quase todas as características inglesas.

Essa história, absolutamente autêntica, prova que o solo, o clima e as condições de vida são elementos muito fortes. Se basta a curta passagem de um macho por uma assembléia de imigradas para transformá-las em produtos locais, é evidente que esse resultado corresponde a uma necessidade imperiosa de harmonia das forças naturais.

A França é um galinheiro em que a história praticou muitas misturas de sangue; apesar disso, encontram-se em nosso país, ao longo dos séculos, algumas características constantes.

Uma característica curiosa, em particular na classe mais próspera, é a necessidade de admirar beatamente os piores inimigos do país. Já no século V, quando os habitantes da Gália tremiam diante da invasão dos bárbaros e tentavam se organizar para a defesa, era de bom-tom entre a aristocracia falar com admiração dos invasores. Eis um comentário que se pode ouvir neste momento, todos os dias, nos salões mais ricos de Paris: "A França está podre. O que nos falta é autoridade, mão forte. Viram no cinema as manifestações hitleristas em Berlim? Todo aquele povo forte e disciplinado, aclamando seu chefe com um só coração e uma só voz, é um espetáculo magnífico..."

A boa sociedade gaulesa desapareceu, massacrada e espoliada pelos bárbaros louros e inocentes que tanto admirava. Pois as coisas se passaram como no galinheiro de meu amigo; em poucas gerações esses bárbaros foram absorvidos pelo meio e se tornaram idênticos aos elegantes gauleses que haviam substituído. O mundo continuou a girar, uma leva sucedendo a outra. Em nossa época, são os grandes financistas e negociantes que ocupam o lugar de destaque.

Como explicar a insólita persistência desse sentimento de autodestruição? Como é possível que os modernos chefes bárbaros sejam tão admirados por nossos "nacionalistas"?

Não pode ser uma questão de patriotismo: um proclama que quer nos tomar a Savóia, o condado de Nice, a Córsega e a Tunísia; o outro pensa no mínimo na Alsácia, aguardando algo melhor.

Será apenas em defesa de seu dinheiro? O que não se faz por dinheiro!

Mas não posso acreditar que toda uma categoria de meus compatriotas seja orientada por um motivo tão vil quanto o simples amor ao dinheiro e tenho a impressão de que procuram proporcionar algum interesse à sua pobre vida, tão vazia pelo exercício consciente e rigoroso de um masoquismo integral. (10.6.1937)

Sempre senti a maior simpatia pelo Príncipe de Gales, futuro Edward VII, futuro David Windsor.

Durante a guerra, era um dos menos antipáticos entre todos os personagens que a propaganda oficial submetia à nossa aprovação. Poincaré tinha uma voz de matraca e um esquisito gorro de leiteiro. (Os grandes deste mundo têm às vezes idéias barrocas. Sempre me perguntei a que poderia corresponder no espírito meticuloso de Poincaré aquele extravagante gorro.) Clemenceau me metia medo. Sentíamos que nossa vida pesava muito pouco na mão daquele velho obstinado.

O Príncipe de Gales, ao contrário, nos agradava. Era bem considerado. Tinha-se a impressão de que, se o destino não o fizesse exercer um ofício um tanto ridículo, ele poderia ser um bom companheiro. Quando visitava o *front*, é claro que sabíamos que fazia como os outros, aparecia para apregoar sua mercadoria, realizar o seu trabalho de caixeiro-viajante do entusiasmo, mas sempre agia com uma simplicidade encantadora.

E, além do mais, tinha botas tão bonitas!

Alega-se agora que, sob a influência da esposa, ele se sente atraído pelo fascismo. É uma pena! Esse bom sujeito, tão distinto, vale mais do que isso. Mas se é esse o caso, tomo a liberdade de aconselhá-lo a dar a Hitler e Mussolini os endereços de seu fabricante de botas e de seu alfaiate.

Depois da guerra, ele continuou a exercer seu ofício de representante comercial. Em vez de apregoar suas mercadorias aos soldados aliados, a firma enviou-o a apresentá-las aos filhos de anglo-saxões que comem pudim e bebem uísque em todas as latitudes. E ele encontrou um jeito de cumprir esse dever insípido sem dar a impressão de estar muito entediado.

Uma outra coisa que o tornava simpático para mim era o fato de que caía do cavalo. Isso prova que tinha um gosto por cavalos bravos e interessantes. As pessoas achavam graça, mas estavam enganadas. Basta refletir por dois segundos para compreender que seu pai, apesar da crise, ainda dispunha de recursos para lhe dar um cavalo manso. Em troca do endereço do alfaiate, Mussolini

poderia lhe dar o endereço de um haras onde havia cavalos assim. Esses animais são usados no circo, onde servem de trampolins para os exercícios de acrobacia dos cavaleiros. São também recomendáveis para os ditadores que juntam o gosto exagerado pelo desfile pomposo ao desejo legítimo de não quebrar o nariz diante de seus súditos, que achariam a maior graça.

Mas voltando a David Windsor, confesso que me sinto decepcionado. E o instrumento para essa decepção foi um cinegrafista de atualidades. Esse camarada é muito inocente ou muito ardiloso. Seja como for, a imagem que ele apresentou nos últimos jornais cinematográficos do ex-rei da Inglaterra e de sua mulher depois do casamento, diante do castelo de Candé, é um dos documentos mais embrutecedores já mostrados às multidões.

É a própria imagem do tédio e da neurastenia. O rosto está transtornado pelo enfado moral e o álcool. Mas isso não é nada. Um homem tem o direito de se entediar e se bebe só faz mal a si mesmo. Mas o terrível é a imagem de sua mulher que surge logo em seguida. É horrível. Não se pode sequer atribuir ao artifício fotográfico aquela pele que parece artificial e aquele nariz inverossímil.

Ela tem até uma verruga. Essa verruga, na tela, me hipnotizou. Não consegui desviar os olhos. Parecia-me enorme, monstruosa.

Não, não compreendo, sinceramente. Esse homem popular, simpático e ainda por cima rico o bastante para escolher a seu gosto, ter caído sob o fascínio de uma mulher assim é um mistério. Ou então a nova duquesa possui qualidades de coração, gentileza e charme que fazem com que, em pouco tempo, se esqueça a sua figura.

Nesse caso, parabéns a Windsor, mas ainda peço para me convencerem. (17.6.1937)

CHEGA DE *VAMPS*!

A divulgação maciça de imagens de nova Duquesa de Windsor talvez exerça no público o efeito desejável de alterar a imagem excessivamente convencional da *femme fatale* (porque, para uma

parte do público, essa excelente dama é uma *vamp* que soube desviar um homem honesto de seus deveres reais).

O velho teatro de bulevar na França e depois o cinema na América fizeram prevalecer através do mundo uma concepção grotesca, na minha opinião, do uso desse termo. Por essa concepção, a *vamp* deve ser alta e de uma esbelteza que se aproxima do esquelético. Usa-se a seu respeito epítetos como flexível como uma trepadeira, etérea, diáfana (há uma mostarda que também se chama assim). Costuma-se dizer "as águas glaucas de seu olhar".

As duas encarnações mais perfeitas dessa personagem distinta são Greta Garbo e Marlene Dietrich. Peço desculpas ao camarada que apresentou aos leitores de *Ce Soir* as vidas dessas duas estrelas, mas sou obrigado a confessar que não posso enquadrá-las nessa categoria.

Greta Garbo me faz pensar, de uma forma irresistível, nas caricaturas de meados do século passado representando as viajantes inglesas dentuças, com suas roupas quadriculadas, cabelos louros e pés grandes. Ela também me dá a impressão de não ter um hálito dos mais agradáveis e é preciso recorrer a toda loucura antiestética de nossos contemporâneos para se admitir que essa mulher tão alta e magra seja capaz de despedaçar corações ou provocar sacrifícios românticos.

Já Marlene Dietrich me deixa angustiado, porque penso em todas as privações que essa alemã rechonchuda teve de se impor para adquirir o físico regulamentar. Ela seria extremamente encantadora como mãe de uma família grande, dando de mamar a uma dúzia de crianças. É imperdoável que o cinema tenha transformado essa linda matrona num monte de ossos.

Tudo isso é culpa desse falso artista burguês que foi Alexandre Dumas filho e sua insuportável personagem de *A dama das camélias*.

Em suma, essa imagem da *vamp* é completamente falsa. Conheci *vamps* na vida, as verdadeiras, mulheres que destruíram lares e consumiram milhões. De um modo geral, eram pequenas, não muito bonitas, não muito inteligentes, mas dotadas para esse ofício e que, acima de tudo, haviam se preparado para isso. Pois a vida pertence primeiro aos profissionais. A improvisação genial, o charme de um espírito espontâneo, os dons que a natureza dispensou a um ser eleito pouco representam em comparação com a prática honesta e rigorosa de um ofício aprendido. E se aprende a ser *vamp*.

Consiste, em primeiro lugar, em ser amável com os homens, enquanto o cinema sempre as apresenta distantes e insuportáveis; consiste em saber dormir quando o homem quer dormir, em rir quando ele quer rir, em ir para a cama quando ele quer, em sentir fome quando ele quer comer, em não ter apetite quando ele passa mal do estômago. Não se apanha moscas com vinagre nem se atrai os homens com repulsas!

Não acham que a literatura e o cinema poderiam fazer uma pausa nessa questão e nos dar uma folga dessa personagem fatal e artificial?

Chega de *vamps* pretensiosas e descarnadas! Que nos mostrem um pouco das admiráveis jovens graciosas e familiares, o busto exuberante de saúde, o rosto se abrindo num sorriso popular e simpático. (24.6.1937)

O COLONIZADOR, A SERPENTE E O PARAÍSO TERRESTRE

Em meados do século passado, uma posição invejável era a de proprietário de plantações de cana-de-açúcar.

Os trabalhadores das cidades e aldeias da Europa, cujos salários iam se tornando regulares, começaram a se tornar consumidores habituais da preciosa mercadoria.

Os escravos forneciam aos colonizadores uma mão-de-obra abundante e barata, resolvendo assim a questão social com uma simplicidade da qual seus netos devem hoje sentir saudade.

Ainda não havia a concorrência "desleal" da beterraba. Acrescentemos que a cultura da cana-de-açúcar ocorre em geral em terras maravilhosas, sob um clima encantador. Em suma, era a boa vida!

Mesmo assim, um certo colonizador numa pequena ilha inglesa do Pacífico não estava satisfeito. Dois inimigos o impediam de desfrutar em paz todas as vantagens da situação: os coelhos que

comiam alguns pés de suas canas-de-açúcar e os bandos de negros famintos que roubavam outros. Grandes expedições de caça, com os fuzis mais modernos, tanto contra uns quanto contra os outros, não surtiram efeito. O coelho tinha tocas onde se escondia e o negro dispunha da selva impenetrável para fugir.

Os habitantes daquele lugar desconheciam até então a horrível contrapartida das terras muito bonitas... as serpentes. Nunca se vira uma única serpente na ilha.

Nosso colonizador teve uma idéia genial. Contra o coelho e o negro, já que os tiros de fuzil não surtiam qualquer efeito, por que não utilizar a serpente?

Uma pequena viagem a outra ilha, em que esses répteis pululavam, abasteceu-o com um bom estoque e ele espalhou esses perigosos guardiães por suas plantações de cana-de-açúcar. As serpentes se multiplicaram.

Não sei o que pensaram os coelhos, mas a reação dos negros que, numa terra em que tudo cresce sem esforço, não admitiam o artigo de fé "Ganharás o pão com o suor do teu rosto" ou, mais simplesmente, não gostavam muito do açoite do amo, foi a de encontrarem um meio-termo entre seu apetite e o medo das serpentes.

As plantações de nosso colonizador ficaram bem guardadas e dali por diante foi impossível deitar na relva daquele paraíso terrestre sem correr risco de morte.

Temos muitas pessoas bem-falantes na França que afirmam a qualquer propósito que, depois do advento da Frente Popular, o "direito sagrado" de propriedade é constantemente violado. Só falam nisso, preferindo ignorar os outros problemas atuais.

Por que não erguem uma estátua a esse colonizador do Pacífico? Por que não inscrevem o nome dele em letras douradas no seu estandarte? Afinal, é o verdadeiro herói da causa, o homem que não hesitou em transformar um paraíso terrestre num inferno, só para não renunciar a qualquer de seus sagrados privilégios. (1.7.1937)

OUTRA HISTÓRIA COLONIAL

Há dois terços de século os brancos desembarcaram numa determinada costa da África. Era um lugar convenientemente povoado de cobras, formigas gigantes, aranhas venenosas e outros animaizinhos similares. A mosca tsé-tsé se encarregava da distribuição da doença do sono.

Os habitantes locais, bons negros, completamente inofensivos, acolheram os visitantes com a maior cordialidade. Houve troca de gentilezas: "Tragam marfim e ganharão contas de vidro." Um excelente presságio, os negros deram a impressão de gostar de álcool. Havia grandes esperanças, apesar daquela maldita mosca tsé-tsé, à qual, diga-se de passagem, os negros resistiam com um vigor incompreensível.

Abruptamente, os colonizadores descobriram, horrorizados, que aqueles negros eram antropófagos. Não antropófagos ferozes, fazendo armadilhas para capturar os brancos e depois se banquetearem vorazmente, em meio a seus gritos atrozes. Sua antropofagia tinha uma forma social, doce, comedida, humanitária. Quando os velhos pais começavam a ficar fracos e dementes, os filhos solicitavam polidamente que subissem num coqueiro, que em seguida era sacudido com todo vigor. Se o honrado avô conseguisse se segurar lá em cima, estava salvo. Se caísse, então não tinha mais qualquer utilidade para a família e era devorado. Afinal, Guy de Maupassant nos contou muitas coisas esquisitas sobre os costumes dos camponeses normandos.

Os bons brancos tentaram em vão argumentar que isso não se fazia. Os nativos não queriam se deixar convencer. Os brancos decidiram então meter na prisão os filhos culpados de terem comido os pais.

Foi uma revolta geral. Os negros tinham flechas e escudos. Os bons brancos dispunham de fuzis e canhões. A divergência foi resolvida num instante. Os brancos destruíram algumas aldeias, mataram uma boa parte dos habitantes e puderam em seguida, sem qualquer dificuldade, impor aos sobreviventes os benefícios da civilização...

O mercador de álcool, que desaparecera momentaneamente durante a confusão, voltou cheio de ambição e resolveu expandir seu

comércio. Nossos bravos soldados, aproveitando o lazer da paz, espalharam generosamente, a torto e a direito, as doenças venéreas adquiridas nos bordéis de sua terra natal.

Ao cabo de dez anos, e sem levar em conta a pequena guerra mencionada, a população se reduzira à metade. Os negros não mais resistiam à mosca tsé-tsé e morriam como moscas comuns. Os médicos efetuaram uma investigação e descobriram que, além do álcool e das doenças, a principal causa da redução da população foi o abandono da antiga antropofagia.

Era impossível criar gado naquela terra. Os bois, carneiros e até os búfalos morriam com a maior facilidade. Os legumes não medravam. O único alimento de qualidade eram os pais. Privados de seu prato principal, eles morriam de anemia, tísica e tristeza.

Não se pode culpar os civilizadores por tentarem fazer com que aqueles infelizes perdessem um hábito que é praticado na Europa, embora por formas indiretas, mas nem por isso menos condenáveis. O que espanta é o fato de não terem considerado como o primeiro de seus deveres o abastecimento normal da população, sobre a qual assumiram à força o papel de anjos guardiães.

Assim agindo, eles se juntam a todos os promotores do bem e da moral, tão falsos, que assolam este mundo. (8.7.1937)

BIBLIOTECA ROSA

Quando era pequeno, eu detestava os romances de Madame la comtesse de Ségur, nascida Rostopchine.

Para começar, a cor dos volumes me desagradava. Essa coleção famosa, para consumo das crianças de "boa família", me fazia pensar em algum doce insípido, não me lembro qual. O conteúdo me parecia tão desprezível quanto a capa. Ficava revoltado com a insensibilidade estúpida, não tanto das crianças, mas dos pais que lhes forneciam esses livros.

E eu via vermelho, não rosa, nas cenas de bondade. Porque todos aqueles fantasmas eram abominavelmente caridosos:

"A condessa: — Tome aqui, minha boa menina, um chapéu usado para você. As fitas estão completamente rasgadas e o forro

parece uma pocilga. Sophie, a herdeira do castelo, não pode mais se exibir decentemente sob um chapéu tão lamentável. Por isso, como somos muitos boas, nós lhe damos generosamente este presente.

A menina pobre: — Muito obrigada, senhora condessa! Estou tão emocionada com a sua generosidade que até perco o fôlego. E só peço uma coisa para demonstrar meu reconhecimento, a de ter um dia a oportunidade de sacrificar minha vida a seu serviço."

Quando alcancei a idade da razão (por volta dos quarenta anos), mudei radicalmente de opinião sobre o valor das obras de Madame de Ségur.

Compreendi que essa ingênua escritora descrevera o ambiente em que vivia com uma inconsciência inabalável e que não carecia de grandeza. Ela me pareceu uma espécie de Balzac da sociedade respeitável. Seus romances constituem, sob a simpática capa rosa, a invectiva mais violenta, porque involuntária, contra a grande burguesia rural.

Agora passo a relatar uma história que ocorreu há pouco tempo, e da qual fui testemunha impotente, que provém diretamente dos romances de Condessa de Ségur.

A cem quilômetros de Paris, numa região célebre por suas florestas, uma rica castelã interessou-se por uma moça pobre da aldeia. Ao sair da missa no domingo, encontrou a menina mendigando nas ruas. Ela a "seqüestrou", levou-a para seu castelo, deu-lhe banho, desembaraçou seus cabelos, cortou-lhe as unhas; em suma, submeteu-a a muitos suplícios, sob o pretexto de higiene e de luta contra micróbios.

A menina, em torno dos dez anos de idade, tinha horror a tudo isso, mas não ousou fazer qualquer protesto. A admirável castelã, em seu fervor profilático, não imaginou que a menina tinha a necessidade premente de comer e que uma ida à padaria seria muito mais benéfica.

Um dia a menina pegou um relógio largado numa mesa do castelo. Seu pai, um inocente mendigo, tentou vendê-lo por qualquer dinheiro. Era um relógio Uniprix, que valia dez francos; suas negociações ineptas atraíram a atenção da polícia e toda a família foi presa.

A boa castelã poderia se dar ao trabalho de avisar à polícia que dera o relógio de dez francos à menina, além dos banhos. Mas essa história aconteceu justamente no auge da temporada em Cannes: passeios de iate, pólo, bacará, marajás, a Sra. Simpson e por aí afora; a referida dama não podia realmente abandonar ocupações tão importantes por algo tão insignificante.

A menina, condenada por furto, foi enviada para uma casa de correção até a maioridade. Os jornais nos têm informado, nos últimos meses, o que significavam as palavras "casa de correção".

Se mais tarde, depois de sair do inferno, essa vítima da generosidade vier a ler os romances da Condessa de Ségur, eu teria a maior curiosidade em saber o que pensa a respeito. (15.7.1937)

A EXPOSIÇÃO DA LIBERDADE

Há pouco tempo dois alemães que conheço muito bem visitaram a Exposição. Desejando uma informação, dirigiram-se a uma mulher que lia o *Ce Soir*.

Identificando-os pelo sotaque, a mulher tratou-os friamente e, mostrando o jornal, falou-lhes nos termos que transcrevo à minha maneira: "Este jornal é suficiente para saberem o que penso. Sigam adiante e peçam a informação a outra pessoa."

Os dois alemães, simultaneamente, tiraram dos bolsos exemplares do *Ce Soir* e explicaram à mulher que era o jornal que preferiam na França e que, conhecendo o problema pessoalmente, eram pelo menos tão antifascistas quanto ela.

Talvez essa mulher tenha digerido mal algum alimento servido no pavilhão alemão ou talvez ocultasse, no fundo de sua alma, a triste lembrança de uma aventura sentimental com um estrangeiro tenebroso e volúvel. Creio de bom grado que por um desejo exagerado de simplificação extrema ela concluiu que se os nazistas eram geralmente de origem germânica, então a recíproca devia ser verdadeira.

Esse raciocínio ingênuo parece muito com o daquele inglês que desembarcou na França pela primeira vez e avistou uma mulher

ruiva no porto, o que bastou para que escrevesse uma carta à família afirmando que "todas as mulheres na França são ruivas".

Foram necessários longos anos e o cinema para persuadir os franceses de que nem todos os ingleses tinham dentes enormes e para apagar do espírito dos anglo-saxões a imagem curiosa do francês pequeno, gorducho, barrigudo, ostentando insolentemente uma barba negra e pontuda.

Não, nem todos os alemães são nazistas e por isso devemos recebê-los na França de braços abertos.

Além disso, o sentimento mais elementar de nosso dever patriótico deve nos estimular a fazer todo o possível para tratar bem, em termos materiais e morais, os estrangeiros que nos fazem a gentileza de visitar nossa Exposição.

Em termos materiais, infelizmente, há muito que dizer. Alguns donos de hotel recebem nossos hóspedes com uma metralhadora aperfeiçoada. Os preços cobrados em certos restaurantes, no interior e ao redor da Exposição, são uma vergonha total, em minha opinião. É evidente que os restaurantes têm despesas, as instalações custam caro. Mas não se poderia fazer um pequeno esforço para se evitar dar ao mundo a triste impressão de que a França se tornou um país de mercantilistas?

Em termos morais, depende de você, de mim, do homem da rua, do povo francês.

Como seria maravilhoso se nossos amigos alemães, ao voltarem para sua terra, pudessem dizer:

— Vi um espetáculo extraordinário!

— Posso entender. As realizações da Exposição devem ser mesmo espetaculares, as construções colossais e numerosos os objetos expostos.

— Tudo isso é magnífico, mas o que encontrei na França é muito mais excepcional. É um produto que não existe mais em nosso país, mas que por lá se encontra em toda parte. Vimos na Exposição, nos bulevares, nos campos, nos salões, nos subúrbios. É a liberdade. Não apenas a liberdade oficial, a que é inerente às instituições, mas também a que deriva da amabilidade, dos bons modos, da ausência de preconceitos por parte da população. Na França, cada um tem o direito de ser chinês, judeu, alemão ou groenlandês. Ninguém se espanta, nem mesmo se fala

a respeito. Toda essa mistura de raças, reunidas sob o signo da Exposição de artes e técnicas, é um espetáculo extraordinário, incomparável. E agora sinto algumas dúvidas sobre a excelência dos métodos de nosso Führer. (22.7.1937)

VISITA À EXPOSIÇÃO

Antes de visitar a Exposição, resolvi consultar um folheto. Eis duas atrações que me pareceram particularmente fascinantes.

"*O Vesúvio em Paris*. Esta atração mostra por meios novos o que pode ser uma erupção vulcânica e nos permite assistir a uma festa romana. Quando o espetáculo começa, Pompéia está em festa, é uma noite de agosto do ano 79 da Era Cristã. Todo um povo se acotovela no foro da pequena cidade; os cidadãos vestem togas leves; solenes matronas romanas precedidas por suas escravas, os habitantes do campo e da cidade mais humildes e simples em seus trajes, os escravos de cabeça raspada: é a grande festa latina, tudo é alegria.

De repente soa um rugido abafado, logo seguido por uma série de violentas detonações, o cone do vulcão se cobre de chamas, o barulho se torna ainda mais violento, os homens fogem, apavorados, a confusão é geral, logo a lava começa a correr e, expandindo sua obra de devastação, submerge em suas torrentes de fogo a infeliz cidade.

Graças aos meios empregados, uma série de jogos de espelhos e projeções luminosas, a ilusão é absolutamente completa e o espectador sai de lá num estado de terror indescritível."

Outra atração: "*O Globo Celeste*. É uma esfera gigante de quarenta e seis metros de diâmetro, apoiada sobre quatro pés de alvenaria que lembram as colunas da Torre Eiffel, na qual estão representadas figuras astronômicas e mitológicas, luminosas à noite, que atraem todos os olhares por sua estranheza. É encimada, a uma altura de 60 metros do solo, por um terraço a que se tem acesso por uma escada na forma de um grande círculo oblíquo, onde há bebidas e música, e uma vista magnífica.

Mas o interior, de quarenta metros de diâmetro, não é menos atraente. Através de elevadores elétricos, chega-se ao próprio centro da esfera onde um outro globo, terrestre desta vez e com um raio de seis metros, gira em torno de seu próprio eixo. Pode-se ficar ali, sentindo-se levado pelo movimento de oeste para leste, enquanto que no espaço imenso, que permanece vazio, brilham ou se movem os astros, o sol, as estrelas, os cometas errantes, a lua com suas fases e eclipses. Tudo isso constitui uma recreação tão agradável quanto instrutiva.

É a ciência ao alcance de todos.

Acrescentemos que um grande órgão mecânico executa música especialmente composta e que esta noite, sobre o terraço por cima da esfera terrestre, dois mil espectadores poderão ouvir uma excelente orquestra de 80 músicos sob a regência do Sr. Saint-Saëns, o ilustre compositor."

Uma orquestra dirigida por Saint-Saëns era mesmo uma atração que nada tinha de banal. Um pouco apreensivo, fechei o folheto e examinei a capa com um pouco mais de atenção. Só então percebi que era um folheto da Exposição de 1900, esquecido num canto de minha biblioteca. (29.7.1937)

UM ESPÍRITO NOVO

Uma opinião bastante difundida nos meios ditos "reacionários" é de que as vitórias da Revolução Francesa, em 1792, são decorrentes da qualidade do material militar legado pela monarquia e, principalmente, da artilharia.

Segundo alguns, os revolucionários teriam usurpado uma glória que deveria caber ao Sr. de Gribeauval, nomeado em 1776 o primeiro inspetor-geral da artilharia e que morreu justamente em 1789. E nesse anseio de simplificação extrema, apresenta-se Gribeauval como uma espécie de engenheiro que inventou canhões com um sistema novo, muitos anos à frente dos canhões do resto da Europa.

Em primeiro lugar, esquece-se o antecessor de Gribeauval, o General de Vallière, que prestou à artilharia o maior serviço possível ao regulamentar as nomeações para essa arma. Esse corajoso

funcionário soube obter do rei a assinatura de um decreto que impunha um exame de capacidade a todos os candidatos a oficial na artilharia. Portanto era a única em que para se ter um comando não bastava ser nobre, mas era preciso também ter aprendido alguma coisa. Tenho a impressão de que se pode atribuir em parte a alta qualidade da artilharia francesa a essa ação de Vallière, pois esses oficiais instruídos naturalmente exigiram que os oficiais subalternos possuíssem alguns conhecimentos. Criou na artilharia um estímulo para as ciências absolutamente desconhecido na infantaria e na cavalaria. Um outro resultado da cultura geral da artilharia foi o fato de os artilheiros adotarem com entusiasmo as novas idéias. Naquela época já existia uma afinidade entre a instrução e a atração pelas reformas sociais.

Gribeauval, sucessor de Vallière, foi seu inteligente continuador.

Foi a Assembléia Constituinte que, por insistência de La Fayette, criou a artilharia montada. O ponto final dessa organização foi dado em abril de 1792 pela Assembléia Legislativa, que aceitou as propostas de um deputado, o cidadão Lacombe Saint-Michel, antigo oficial da arma, criando um corpo realmente autônomo. Enquanto as artilharias austríaca e prussiana ainda eram obrigadas a apelar para os soldados de infantaria na operação de suas peças e os canhões eram arrastados por péssimos cavalos de aluguel, a artilharia da França, a única na Europa, possuía dali por diante seus próprios soldados e cavalos.

Por que atribuir a uns mais do que a outros o resultado dos esforços de todo um conjunto de homens de valor, bons engenheiros, bons táticos e bons patriotas? Essa divisão arbitrária talvez seja uma maneira de relegar a um segundo plano a verdadeira causa das vitórias da Revolução, que é o entusiasmo popular. Quando, diante das tropas magníficas de Frederico, o Grande, cujo exército só conhecera vitórias, Goethe viu aqueles voluntários tão mal vestidos, pouco disciplinados, ignorantes das coisas militares, compreendeu que se tratava de uma nova raça de combatentes. Não foram apenas os canhões de Valmy que detiveram os prussianos. Foi também o brado de "Viva a Nação!" lançado por homens conscientes da defesa de uma pátria da qual se sentiam proprietários.

Para concluir este artigo sobre a artilharia, peço que me permitam recordar o comentário de Goethe na noite da batalha: "Neste lugar e neste dia surge uma nova época na história do mundo e vocês poderão dizer: Eu estive lá!" (5.8.1937)

ESSA "COISINHA DE NADA" GENIAL

Outro dia, ao ler os jornais, fiquei impressionado com a abundância de fotografias de uma alemã de nome muito complicado e uma aparência particularmente desagradável.

As letras enormes que anunciavam sua visita a Paris me fizeram pensar primeiro que se tratava de uma personalidade mundial. Se não fosse por isso, por que tanto estardalhaço por uma cara tão feia? Não seria por acaso uma grande médica, que salvara muitas vidas humanas? Ou seria uma heroína da aviação que estabelecera uma importante ligação aérea?

Nada disso. Essa feiúra mal-ajambrada é a "Führer" da moda alemã. O outro Führer lhe concedeu dois anos e todos os recursos necessários para criar uma moda berlinense e impô-la à admiração do mundo. E ela partiu em viagem para estudar o assunto.

Sua primeira etapa é Paris. Evidentemente, ao se ver o estilo da referida dama, pode-se pensar que o perigo não é muito grande. Mas o que não consigo explicar é esse furor antinacional que domina tantos franceses hoje em dia. Eis aqui uma mulher que anuncia francamente que trabalha para o enfraquecimento de uma das indústrias que fazem a glória da França (e não esqueçamos que há milhões de franceses, tecelões, mecânicos, artistas e vários outros profissionais que vivem da moda) e lhe concedemos fotografias em primeira página, entrevistas, ficamos extasiados, lhe prestamos todas as homenagens.

Felizmente o grotesco do empreendimento torna seu sucesso bastante improvável. Acreditar que é possível criar uma indústria como a da moda com bons ajudantes e muito dinheiro não passa de uma ingenuidade tipicamente hitlerista. Aquela gente pensa que basta uma ordem para criar os chefes e que depois tudo é conseqüência desses chefes. A pirâmide equilibrada sobre a ponta.

A história do mundo nos ensina o contrário. Tudo se baseia nos homens, no ambiente, no clima. Há lugares em que o clima é favorável ao gênio militar, à indústria automobilística; em outros, o clima é favorável à moda. Nesses países diversos, a população tem noção dessas coisas e, como boas árvores num solo bom, os grandes homens se desenvolvem.

Não quero diminuir a importância desses chefes, muito ao contrário, mas afirmo que aqueles que possuem algum valor são decorrências de condições naturais e de uma tradição nacional, não da vontade de algum tirano.

Aqui, em Paris, há milhares de mulheres que, por instinto, sabem criar uma blusa, arrumar um chapéu, ajeitar uma cintura; acima de tudo, sabem costurar. Isso não se aprende. A mãe fazia a mesma coisa e a avó também. É a base da pirâmide.

No meio dessas mulheres há algumas que crescem, se tornam grandes, ganham destaque.

Outro dia eu admirava a coleção de um grande costureiro. Como descrever aquela graça, o charme, a nobreza? É uma coisinha de nada, como tudo que é genial... e essa coisinha de nada não se exporta.

Essa "coisinha de nada" será o bastião em que se perderá a nova ofensiva hitlerista. (12.8.1937)

DE VOLTA DAS EXTERNAS DE *LA MARSEILLAISE*

"Quando se volta à terra francesa", cantava Maurice Chevalier há alguns anos, retornando da América. Não atravessei o oceano, não tive de suportar um exílio dourado, apenas voltei a Paris depois de um trabalho apaixonante com bons camaradas, numa região magnífica, o sul da França, onde concluímos as externas de *La Marseillaise*.

Lá me senti bastante feliz, vivi horas excepcionais: conheci a satisfação que proporciona a sensação do trabalho completo em comum. Alcancei esse auge da alegria humana que deriva da certeza de se comunicar diretamente com o cérebro e o coração de determinados colaboradores. É como se a cortina de carne que separa as pessoas se levantasse de repente. A barreira dos hábitos e do egoísmo desaparece e se realiza (isso dura alguns segundos) o milagre da comunicação direta, esse milagre para o qual tende todo o progresso humano, por cuja consumação os homens criaram a velocidade, inventaram máquinas complicadas, invadiram o céu, lançando suas palavras sob a forma de ondas que atravessam a atmosfera.

Para chegar a esse ponto é preciso meses de boa colaboração, de convivência cordial. É preciso também superar as desconfianças, as dúvidas, às vezes os ódios.

É por esperarem participar dessa comunhão que os homens enfrentam a solidão do Pólo ou dos desertos equatoriais, exploram as profundezas submarinas ou se encerram em laboratórios. Porque uma condição necessária à operação é a certeza de participar de uma obra útil aos outros homens. O fenômeno do grande contato entre os indivíduos é condicionado pelo amor sincero a toda a humanidade.

Mas estamos longe de nosso retorno a Paris. Eu queria apenas comentar nosso deslumbramento diante das luzes desta cidade incomparável. É preciso dizer que havia um brilho especial. Um lindo sol de outono amarelava o zinco dos telhados. Uma bruma ligeira realçava as grandes casas cinzentas. Penso que foi com essa luminosidade que Paris se tornou a capital da França, atraiu tantos homens e lhes proporcionou a idéia de trabalhar às vezes por objetivos não muito egoístas.

Contemplando essa delicada magia, não posso deixar de pensar que aqui também encontrarei com toda certeza essa possibilidade de esforço coletivo tão necessário ao trabalho difícil que empreendemos. (28.10.1937)

"VOCÊ É CHINÊS!"

Alguns meninos brigam na rua. Um deles consegue derrubar o adversário com uma rasteira certeira. O adversário levanta e grita: "Você é um chinês!"

As operárias de uma oficina acusam uma colega de desfrutar privilégios graças a concessões pouco recomendáveis ao contra-mestre: "Aquela mulher é uma verdadeira chinesa..."

Desconfiamos que um amigo é hipócrita ou tem atitudes mesquinhas e no mesmo instante nos vem a idéia de compará-lo a um habitante do Império Celestial.

Existe no outro lado do Canal da Mancha toda uma literatura em que o papel de traidor é sempre representado por um chinês. É claro que ele não abusa dos encantos da inocente heroína, loura e fotogênica, pois nesse gênero de romance a referida heroína permanece sempre virgem através das aventuras mais espantosas: é uma condição indispensável e suficiente para despertar o interesse sentimental do bom leitor anglo-saxão. Mas se não atenta contra a inocência da heroína, o malvado chinês encontra muitas outras maneiras de rir e se divertir. Encerra-a em cavernas onde a água sobe lenta e inexoravelmente. Joga-a em viveiros repletos de crocodilos famintos e enormes serpentes. Obriga-a a deitar em leitos com os colchões estofados de lâminas afiadas. Leva-a a tomar drogas misteriosas que aniquilam sua vontade para fazê-la assinar declarações perigosas, pelas quais se arrisca a perder a herança do pai miliardário.

Essa estranha imagem dos chineses é tão diferente dos relatos de viajantes que tiveram a oportunidade de conhecê-los bem e que, por unanimidade, os descrevem como homens simples, trabalhadores e muito explorados, por isso mesmo sem toda essa maldade, que devemos indagar quais são os sentimentos que estimulam essa literatura.

Creio que os conheço. São os mesmos do indivíduo que quer afogar seu cachorro e por isso o acusa de estar com raiva. Os franceses e ingleses travaram contra os chineses, em 1860, a mais injusta das guerras. Essa guerra terminou com o tratado de Pequim, pelo qual os ingleses derrubaram todas as barreiras que impediam a importação do ópio indiano para a China. Para os ricos mercadores ingleses tratava-se de matar homem a homem, dia a dia, disseminando essa droga letal, destruindo essa infeliz nação, enquanto enriqueciam. E depois dessa aventura tão pouco digna, os brancos tentaram justificar a agressão injustificável escrevendo livros em que suas vítimas são apresentadas com as

características mais sinistras. A esse respeito, encontro no velho Larousse (aquele que acusam ter sido redigido por *communards*) o seguinte comentário sobre o tratado de Pequim:

"A Inglaterra, que procurou incessantemente destruir a China dessa maneira, não apenas no interesse de seu comércio mas também no interesse de sua política de conquista, precisa agora apenas se abaixar e tomar a presa que cobiça. Mas esperemos que as coisas não ocorram assim. A França pode impedir o aniquilamento do Império Celestial. Ao suicídio de seus habitantes pelo ópio, pode opor, graças ao tratado de Pequim, o envio de seus vinhos tônicos e generosos, que saberão curar aquela nação de sua paixão homicida."

O que diria o simpático redator do velho Larousse se vivesse hoje e testemunhasse a formidável e desleal agressão de que a China é vítima de novo? (4.11.1937)

A PROPÓSITO DO ÓLEO DE RÍCINO

Recentemente, nos estúdios de Billancourt, onde terminamos *La Marseillaise*, diversos colaboradores do filme queriam se instalar numa sala se projeção, onde deveriam realizar determinados trabalhos relacionados à montagem. Para sua grande surpresa, no entanto, encontraram naquele local de trabalho um contingente italiano ocupando-o como se fosse uma ilha do Mediterrâneo ou uma simples aldeia espanhola.

Os cineastas transalpinos resistiram. Contavam com a proteção de pessoas influentes na casa e não queriam ceder o lugar. Houve comentários agressivos dos dois lados e um dos meus camaradas fez uma referência à recente proibição na Itália de meu filme *La grande illusion*.

— Perdão — protestou um dos irmãos latinos —, não é *La grande illusion* que está proibido na Itália, mas o próprio Jean Renoir! Mas o "Duce" não é tão mau assim e Jean Renoir só está marcado no Partido Fascista com uma única dose de óleo de rícino!

Quando meus camaradas me relataram o incidente, senti no mesmo instante um imenso orgulho. Pensar que poderosos chefes de Estado que têm tantas coisas na cabeça, como a invasão da Espanha, o pacto anticomunista, a China, a propaganda na Avenue des Champs-Elysées, a escolha de novos uniformes, conseguissem encontrar tempo para pensar num inocente fabricante de filmes como eu e se dignassem a determinar em um miligrama a quantidade de óleo de rícino necessária para minha saúde moral, devem reconhecer que é mais do que suficiente para virar a cabeça do cidadão mais modesto.

Mas, infelizmente, uma análise mais profunda da situação logo me levou a compreender que essa distinção era menos lisonjeira do que eu pensara a princípio.

Se os ditadores se ocupam tão facilmente com histórias que pareceriam fúteis aos mortais comuns, é apenas, estou agora convencido, porque não têm outra coisa com que se preocupar e porque se entediam até não poder mais ao longo de dias absolutamente vazios.

O que imaginam, por exemplo, que Mussolini e Hitler disseram um ao outro durante sua última conferência, aquela que fez o mundo tremer?

Tenho certeza de que eles não arriscaram qualquer comentário sobre os problemas que perturbam nosso infeliz planeta: nenhuma palavra a respeito da China e muito menos do Japão; sem falar da Espanha nem das minas de cobre! Silêncio absoluto sobre o petróleo, o desemprego e o rearmamento. As pessoas que cuidam dessas questões se encontram em outros lugares. Não têm uniformes exuberantes nem multidões para aclamá-las. Nos escritórios sóbrios de seus bancos, em Amsterdã, na City de Londres ou em Paris, podemos imaginá-los em ternos bem talhados partilhando o mundo discretamente, em silêncio. Enviam ordens aos "ditadores" e estes não podem fazer outra coisa que não obedecer, o que não chega a ser extenuante e deixa muito tempo de folga.

Mas o que Mussolini e Hitler poderiam ter conversado durante sua famosa conferência a dois? Talvez tenham discutido os méritos do Alfa-Romeo, Mercedes ou Auto Union! Talvez tenham comparado a estética do boné de bolota mussoliniano e do barrete militar alemão! Mas acredito que na verdade não tenham falado sobre coisa alguma, já que Mussolini provavelmente ignora a língua de Goethe; quanto a Hitler, já lhe foi bastante difícil aprender a falar um alemão correto para substituir o dialeto selvagem de sua longínqua terra natal. (11.11.1937)

VAIAS

Talvez existam hoje algumas pessoas que arranquem os cabelos com a idéia de que lhes será difícil vaiar o filme *La Marseillaise*, que concluímos neste momento. É possível que receiem ser indecoroso vaiar nosso hino nacional. Nesse caso, quero desde já tranqüilizá-los: há alguns dias que isso vem acontecendo. Mais um pouco de paciência e isso vai entrar na moda.

É claro que isso não acontecerá em Montreuil ou Picpus, muito menos no "cinturão vermelho", mas nos cinemas dos Champs-Elysées, freqüentados por elegantes cavalheiros e belas damas. Na semana passada, num dos cinemas mais luxuosos da ilustre avenida, houve o maior tumulto no momento em que um alto-falante lançou sobre o público de elite os versos de Rouget de Lisle.

Na verdade, não era bem *La Marseillaise* que vaiavam: era o Sr. Pierre Cot, Ministro da Aviação, que a câmera surpreendeu no Congresso radical, acrescentando sua voz ao coro patriótico. As pessoas da alta sociedade, que assumem opiniões nacionalistas, sem dúvida não lhe perdoam o empenho em devolver ao nosso país o domínio do ar e fazem questão de que ele saiba disso.

Apesar disso, mesmo sendo por causa de um ministro censurável, o fato de se vaiar *La Marseillaise* me parece um sinal dos tempos. Eu acreditava até agora, a julgar por suas propostas, que nossos "patriotas" haviam assumido esse canto com uma exclusividade fanática. Pensava que os jovens realistas, imberbes e espinhentos, ao cantarem em coro "Abaixo os tiranos, abaixo os pérfidos, opróbrios das nações", tinham a certeza, ao descomporem as majestades mortas ou vivas, de realizar um ato de fé reacionário, reservado apenas ao uso dos tradicionalistas.

Mas eis que mudam seu ídolo. Sei muito bem que *La Marseillaise* vai resistir e que nós, os maus franceses, estamos aqui para continuar a cantá-la com uma convicção que jamais foi negada.

Seja como for, é preciso que eles encontrem um outro hino nacional. Nessas circunstâncias difíceis, talvez eu possa ajudá-los com um conselho desinteressado. Que renunciem ao cinema e passem algumas noites ouvindo rádio. Uma estação de rádio é bastante instrutiva. Descobri recentemente, por intermédio do rádio, qual era o novo hino nacional da "Espanha honesta, a verdadeira", aquela do General Franco.

Uma rádio francesa fez uma noite dessas uma transmissão direta do *front* dos rebeldes espanhóis, anunciando que iríamos escutar, "de verdade", o som dos alto-falantes instalados nas trincheiras. Esses alto-falantes, explicou o locutor, tinham o objetivo de transmitir aos combatentes o novo canto nacional daquela gente. Depois de alguns ruídos ininteligíveis, alguma estática, um pouco de espera, a música começou... e sabem o que nos transmitiram como se fosse o canto nacional? Pura e simplesmente *Giovinezza*, o hino fascista italiano.

Talvez os nossos "nacionalistas" possam entrar num acordo com o General Franco para adquirir também o direito de usar esse hino. O fato de ter sido criado para as pessoas que querem nos tomar a Savóia, o condado de Nice, a Córsega e todo o resto, deve ser uma advertência aos olhos desse público dos Champs-Elysées.

Caso isso não seja suficiente para esses bons franceses, sempre lhes restará um recurso: solicitar autorização a Hitler para adaptar a *Horst Wessel Lied*. (18.11.1937)

NOTÍCIAS FALSAS

A produção de um artigo de jornal, quando não se é do ofício, como eu, representa às vezes um trabalho bastante árduo. Absorvido em outras ocupações, às vezes me acontece passar vários dias sem abrir um jornal. Assim, ao me empenhar nesta

conversa semanal com nossos amigos do *Ce Soir*, temo às vezes fazer referências a acontecimentos que só existiram em minha imaginação. Por exemplo, outro dia, 11 de novembro, passei a toda velocidade pela Place de l'Etoile num automóvel que me levava para algum estúdio distante. Entre duas freadas, percebi vagamente algumas placas, cuja presença me pareceu insólita, em torno do Arco do Triunfo. Esse monumento não é muito bonito, mas pelo menos tem o mérito de ter sido construído com a atraente pedra de Château-Landon. E numa dessas placas pude ler a palavra "Champagne". Fiquei indignado, ainda mais porque acabara de concluir, em *La Marseillaise*, uma cena em que os personagens constatam o enorme progresso nas relações entre os franceses em decorrência da transformação das províncias em departamentos. E aquela palavra, "Champagne", inscrita na placa, me levou a pensar — e me pergunto por quê — que nosso governo se empenhava numa propaganda insidiosa em favor do restabelecimento das antigas divisões, autênticas fronteiras que faziam com que "um picardo fosse tão distante de um normando quanto um russo de um inglês".

Eu já ia começar um artigo fulminante para manifestar minha indignação quando, por sorte, um amigo me explicou tudo. E descobri assim que aquelas placas apresentam os nomes de grandes batalhas da guerra; ao se inscrever o nome "Champagne", não era a província que se queria evocar, mas sim um determinado acontecimento que nunca poderei esquecer, mesmo sem placa. Não foi preciso mais do que isso para me fazer passar de um pessimismo profundo a um entusiasmo delirante. Portanto é melhor que eu evite falar de atualidades, uma área que me está vedada.

Que assim seja. Ouvi falar vagamente, como todo mundo, de um certo processo em que políticos distintos, pertencentes aos partidos "sérios", trataram-se publicamente pelos termos mais infames. Um dos meus jovens camaradas, que freqüenta as casas de má fama, alega que assistiu a uma sessão similar numa delas. Mas não posso acreditar e continuo convencido de que essas damas se comportam muito melhor do que os políticos deste referido processo tão parisiense.

O que mais me impressionou nessa história é que todas essas eminências, que aparentemente vivem com alguma folga, criem

tanto estardalhaço por causa de quantias que não podem deixar de lhes parecer insignificantes. Esse coronel, ao que parece, teria recebido cerca de dois mil francos por seus pequenos serviços. É mais ou menos o que ganha por ano um salsicheiro numa honesta rua comercial. Pois acho que não é o suficiente para nosso coronel. Ao preço atual do Chrysler, noventa mil francos, ou Mercedes, quatrocentos mil francos (não falemos dos carros franceses, que não são muito apreciados nos meios nacionalistas), sem falar no contrafilé, trinta e dois francos o quilo, eu me pergunto como o pobre coitado fazia para sobreviver. Devia levar uma existência espartana ou então dispunha de outros recursos e esse dinheiro era apenas para as pequenas despesas, para os aperitivos e cigarros (ingleses ou americanos, é claro).

Parece-me que é preciso efetuar uma investigação séria a esse respeito. Se a grande indústria envolvida no caso teve a desfaçatez de deixar seu servidor morrer de fome desse jeito, proponho promover imediatamente uma coleta para tirar esse homem da miséria, um homem que apesar de tudo foi um eficaz agente de recrutamento para os adversários da Frente Popular. Outra sugestão: que o Sr. Bailby o inscreva como o primeiro pensionista no lar de aposentados que acaba de criar para velhos jornalistas em Biot, no sul da França.

Mas eis que me esqueço de toda aquela prudência que jurei manter diante dos assuntos atuais. Afinal, talvez tenham me dado uma falsa informação e a casa que o Sr. Bailby está fundando no Midi não seja um refúgio para velhos jornalistas. (25.11.1937)

MAIS FALSAS NOTÍCIAS

Diz-se com freqüência que a riqueza é um fardo muito pesado para se suportar. Toda uma literatura "mundana" nos apresenta infelizes milionários arrastando as pernas fatigadas no meio de um luxo que não agüentam mais. Deve haver alguma verdade nisso, se estudarmos a balança comercial da indústria dos tóxicos. Afinal, a cocaína, a heroína e outras drogas são muito mais vendidas nos bairros ricos — os *beaux quartiers*, como diria Aragon — que nos bairros pobres. Que outra explicação se pode dar a esse fenômeno que não o fato de os neurastênicos abundarem nos bairros ricos? Enquanto isso, nos bairros menos ricos, a população vive na alegria, abundância e felicidade (ofereço de bom grado este argumento anti-revolucionário a meus colegas da imprensa de direita).

Se entre os ricos entediados há proprietários de grandes jornais, eu lhes proponho uma maneira de rir e se divertir que lamento não poder praticar pessoalmente. É simplesmente a de inventar notícias agradáveis e publicá-las em seus jornais. Organizar sozinho, na imaginação, as coisas do mundo durante horas, que ótimo programa! Oferecer aos leitores uma felicidade artificial e passageira inventando tudo o que pode agradá-los. Anunciar uma redução no preço dos cigarros, uma diminuição dos impostos, relatar que a Itália acaba de conceder independência à Etiópia e insiste num desarmamento total e imediato, dizer que as metralhadoras da organização terrorista dos Cagoulards são de chocolate, que Hitler acaba de ser expulso da Alemanha como judeu... Essa última falsa notícia faria a felicidade dos bares. Que festa! Imaginem os gritos de alegria, todo mundo dançando, os desfiles, os abraços! Alguma coisa como um armistício que se tem a sabedoria de assinar antes mesmo de começar a guerra!

Mas esqueço que a alegria da maioria não é a de todos. E vamos imaginar as pessoas nos Champs-Elysées. Os cafés fecham ou hasteiam bandeiras pretas. Para que os empregados não ofereçam aos clientes o espetáculo de uma alegria deslocada, os próprios donos fazem o serviço, tendo no braço esquerdo uma braçadeira com a cruz gamada prateada. Os fregueses desolados pedem em voz fúnebre a única opção apropriada às circunstâncias: o decente café com creme. As jovens alegres de nossa bela avenida pintam as unhas de preto e espalham cinza sobre os cabelos castanho-avermelhados. Os cinemas são invadidos por uma multidão ansiosa em assistir ao filme reconstituindo episódios da vida do herói (nossas grandes firmas, que não são bestas, mantinham o filme pronto na gaveta). Nas livrarias acaba num instante o resto do estoque de *Mein Kampf*.

Mas no dia seguinte, que despertar quando as criadas abrem as cortinas e anunciam que tudo não passou de rebate falso! Que en-

tusiasmo! Como dizia o outro, "Rimos, cantamos, todo mundo está feliz".

E nos outros bairros, nas oficinas, fábricas, nos campos e nas cidades, que terrível decepção!

Mas, dirão vocês, nenhum diretor de jornal se arriscaria a um golpe similar. Temeria que de um lado e de outro tentassem lhe quebrar a cabeça, queimassem sua casa, que seu jornal para sempre desacreditado nunca mais conseguisse atrair um único leitor.

Quanto à cabeça e à casa, nada posso afirmar, mas em relação à tiragem do jornal tenho certeza de que nosso homem não teria com que se preocupar. Afinal já nos anunciaram que Bela Kun estava em Barcelona, que os habitantes de Kiev devoravam os próprios filhos, que a cidade de Los Angeles fora destruída por um terremoto, que os comunistas marchavam sobre Paris para um golpe de estado. Já se publicaram entrevistas do célebre revolucionário Alberto Brefforto, sem perceberem que o delicioso Albert Breffort inventara inteiramente esse personagem.

E não fica por aí. Mas pensam que essas falsas notícias afastaram dos jornais em questão um único de seus inocentes leitores? Absolutamente! É que a leitura quotidiana de um mesmo jornal se torna uma intoxicação como a do ópio. E é preciso muita paciência para curar os drogados de seu funesto hábito. (2.12.1937)

A PROPÓSITO DE UMA CONFISSÃO

Quantos leitores deste jornal tomaram conhecimento do manifesto pelo qual Henri, Conde de Paris, desligou-se de *L'action française*? A publicação desse documento me proporcionou uma grande alegria. A lembrança da monarquia está ligada em meu espírito a grandes momentos de nossa história. Era terrível ter essa lembrança ruidosamente açambarcada por jovens espinhentos ou epilépticos. Acabrunhava-me pensar que várias centenas de vadios se reuniram para agredir Léon Blum, um ancião, em nome de Charles Martel, Philippe Auguste e Louis XI. Era também irritante ver a bandeira tricolor e *La Marseillaise* monopolizada por

pessoas que acalentam o sonho maior de ver Hitler desfilar na Champs-Elysées em seu Mercedes.

Um outro elemento de interesse do manifesto é o fato do autor expor claramente, corajosamente, sem qualquer preocupação eleitoral, a teoria da monarquia francesa. E falo corajosamente porque o grande recurso de todos os partidos de direita para conquistar votos é o de se apresentarem como defensores do nacionalismo. Acontece que o culto da nação, como entendem os franceses modernos, é uma idéia revolucionária. Mais precisamente, é uma idéia jacobina. Foram os clubes jacobinos espalhados por toda a França que em 1792 levantaram o país diante do invasor estrangeiro e salvaram a França, depois de derrubada a monarquia.

O Conde de Paris faz questão de recordar tudo isso e proclamar em alto e bom som. Declara que não pode se associar à tática puramente publicitária de *L'action française*, que consiste em apregoar que "...o realismo corresponde aos diversos postulados do nacionalismo... que é por si mesmo o nacionalismo integral".

Qual pode ser o motivo para esse retrocesso? Afinal, o Conde de Paris é descendente de homens que tudo fizeram para promover a bizarra aliança do nacionalismo com a monarquia. Seu antepassado, o Duque de Chartres, estava em Valmy à frente dos emigrados. Um pouco mais tarde, o Duque de Chartres votava pela morte de Louis XVI. E esse mesmo Duque de Chartres, tornando-se Louis-Philippe, adotou a bandeira tricolor e tentou na prática um governo que correspondesse exatamente a tudo o que seu herdeiro reprova agora, de forma tão lógica.

Diga-se de passagem que não foi bem-sucedido. O reinado de Louis-Philippe foi o reinado da capitulação diante da força do dinheiro. Louis-Philippe foi justamente o rei que provou que a monarquia estava superada e não era mais capaz de cumprir sua missão histórica de luta contra o feudalismo. Ele não compreendeu que as grandes instituições feudais mudaram de nome, deixaram de ser Bourgogne ou Saint-Pol e passaram a se chamar Finanças ou Indústria.

Mas devemos também reconhecer que os diversos governos subseqüentes fracassaram igualmente em sua missão. Como seria maravilhoso ver nossos presidentes da República ou nossos mi-

nistros enfrentarem as duzentas famílias como Louis XI fazia contra os grandes senhores feudais de seu tempo! Não posso ler a história desse rei (que impediu que enforcassem François Villon) sem me regozijar pela hecatombe de cabeças poderosas. As árvores frutíferas do parque de Plessis-les-Tours vergando ao peso dos suntuosos enforcados, o Cardeal de la Balue com sua vestimenta dourada encerrado numa jaula: podem imaginar esse espetáculo transposto para a nossa época e o Sr. Lebrun aparecendo todos os dias para rir docemente diante da jaula em que estará preso algum diretor do Banco da França?

Mas voltando a Henri: que necessidade imperiosa de sinceridade o impeliu a evocar esse passado perigoso? Teria compreendido que seu ideal está liquidado pelo próprio fato de que, para alcançá-lo, precisaria se aliar a forças que não são absolutamente apropriadas? Ou teria percebido que a felicidade do indivíduo, da qual assume o papel de defensor, só será possível num sistema de agrupamentos humanos livremente consentidos, que a sociedade de amanhã será o resultado de um esforço coletivo, como foram as catedrais da Idade Média?

Nesse caso, o manifesto desse homem honesto não é um grito de guerra, mas sim uma oração fúnebre. (9.12.1937)

ELOGIO A UM POETA

Quando lemos nos jornais que o bloco das democracias se une diante do fascismo, experimentamos um pequeno arrepio de prazer nos percorrer a espinha. Sentimos o maior orgulho por sermos franceses e estarmos incluídos entre os democratas. A democracia é agora um círculo bastante restrito (mas não exclusivo) em que convivemos com tudo o que há de melhor. Nele encontramos a Inglaterra, União Soviética, Estados Unidos, a Espanha republicana, os países escandinavos, enfim, as pessoas com quem se pode tomar um trago sem arriscar um comprometimento.

Antes da guerra, no entanto, muitos bons espíritos desconfiavam da democracia; e o futuro, que infelizmente se tornou o pre-

sente, prova que havia bons motivos para isso. Afinal, não foi em nome da democracia que o Sr. Poincaré e o Sr. Laval promoveram a sua lamentável política? E mesmo agora os maiores renegados, os amigos mais fiéis do fascismo, sabem disso muito bem e se aproveitam do prestigioso estandarte para suas manobras insidiosas. É que as palavras possuem uma existência estranha e movimentada. Têm altos e baixos. O significado varia com a qualidade das pessoas que as empregam.

Tudo isso nos explica a explosão de cólera do bom poeta Fourest:

Se é preciso exaltar em mim alguma virtude,
Digam que eu execrava a vil democracia
E que meus sapatos tinham bicos pontudos.

Já que estamos falando em Fourest, não entendo por que *La négresse blonde* não é estudada pelos jovens de nossas escolas. O livro devia ser clássico, porque ninguém melhor do que Fourest para proporcionar a nossos jovens o gosto pela verdadeira poesia. Sua truculência de bom quilate diverte e fascina. E justamente porque nos divertimos, relemos e amamos. Seus alexandrinos constituem uma das maiores expressões de nossa poesia lírica. E que convicção:

Ele violou a irmã, retalhou a mãe
Em pedacinhos...
... à noite se empanturrou de tripas
À moda de Caen, entre os presentes ao funeral.
E viveu correto e digno e bons dias
Sempre colheu (como o Sr. Paul Déroulède).

Não posso resistir ao prazer de continuar:

Mas Deus possui um dedo e a imoralidade
Não poderá escapar à fatalidade...
....
Uma manhã, depois de uma grande farra,
Um vaso de resedá na cabeça lhe caiu

E o Senhor no paraíso o admitiu,
Porque no fundo ele era mais vivo do que mau.

Fourest, como todos os grandes homens, nos abre constantemente uma porta para a vida e nos permite compreender muitas coisas que de outra forma permaneceriam obscuras. Por exemplo, esse pequeno poema lançou bruscamente em meu espírito uma luz intensa sobre o sentido de um artigo que saiu há pouco tempo numa revista "democrática". O artigo era, pura e simplesmente, um elogio a Hitler. Era evidente, reconhecia o autor, que o Führer cometera crimes, mas depois desse registro ele enaltecia suas qualidades como homem, sua bondade com as crianças, sua sobriedade, o charme de sua conversa. Em suma, o suposto democrata, redator da revista, tendia para a conclusão do poema de Fourest, mas sem ironia e contemplando o próprio umbigo, como fazem os escritores que se julgam imparciais. (16.12.1937)

FELIZ NATAL

Uma folha datilografada está fixada por quatro percevejos no quadro de avisos do estúdio, ao lado do relógio de ponto. É o comunicado de que cinqüenta operários foram despedidos. Cinqüenta homens, a maioria com mulher e filhos, todos operários qualificados, alguns trabalhando há muitos anos na empresa, viram-se obrigados, como eles dizem, "a sair à pesca".

Quase todos se encontram no vigor da idade; a dura lei que os atinge não é a mesma que se abate sobre os trabalhadores mais velhos. Devotavam-se de corpo e alma à produção de filmes em que não tinham nenhum interesse material e a que só poderiam assistir se pagassem o ingresso numa sala de projeção. Foram eles que construíram a reputação da empresa. Se os produtores, como clientes, entregavam seu dinheiro à direção do estúdio, era em parte porque sabiam que as equipes eram da melhor qualidade, que os trabalhadores que as formavam amavam seu trabalho e ofereciam aos técnicos uma colaboração cordial. Ninguém faz

nada sozinho neste ofício, cada trabalhador se torna em determinado momento tão indispensável para uma tomada de cena quanto um ator ou diretor, e cada um acaba por considerar a empresa como um pouco sua.

Mas o papel afixado no quadro de avisos se encarrega de chamá-los de volta à realidade. Um alegre Natal para cinqüenta famílias francesas.

E numa época em que as multidões se acotovelam diante dos cinemas. Reclama-se por mais filmes. A quantidade não é suficiente. Para atender a um mercado que se expande todos os dias, somos obrigados a "dublar" filmes estrangeiros.

Os governos, em todos os países democráticos ou fascistas, desenvolvem um esforço considerável para proteger essa galinha dos ovos de ouro, esse meio extraordinário de propaganda nacional que é o cinema. Na França não lhe é dada a menor importância. Nossas maiores empresas estão em processo de falência. A produção francesa é dominada por fugitivos da justiça internacional e por terroristas. Não importa, desde que haja lautos banquetes e belos discursos e que alguns intermediários continuem a encher os bolsos.

Parece que o cinema francês carece de dinheiro, mas sempre há recursos para pagar os milhões de francos em películas que adquirimos no exterior e os milhões de francos de *royalties* pelo uso de sistemas sonoros alemães e americanos, pois não se fabrica a película na França e nossos governos nacionalistas permitiram que o monopólio da reprodução do som (uma invenção francesa) fosse para o exterior.

E podem ter certeza de que a mesma coisa acontecerá com a cor. A Siemens na Alemanha e a Technicolor na América já estão se organizando. Amanhã terão os dois pés plantados na França, e para produzirmos filmes em cores, que se tornaram indispensáveis na competição internacional, teremos de pagar direitos, assim como os vassalos na Idade Média pagavam aos suseranos. Não há mais inventores franceses? Afirmo que existem e são tão competentes quanto os estrangeiros, mas nossos grandes capitalistas não amam seu país e só apreciam as realizações estrangeiras. Declaram-se nacionalistas, mas para eles o espírito nacional consiste em repudiar alguns infelizes trabalhadores poloneses ou

intelectuais antifascistas que vieram se refugiar na França. Essa não é absolutamente a tradição francesa. Lembremo-nos de François I, que atraiu para cá Leonardo da Vinci, Benvenuto Cellini e numerosos artesãos de vidro de Veneza. Mas sem dúvida nossos patriotas da Champs-Elysées consideram que esse rei foi uma espécie de bolchevique.

Muitas invenções francesas geraram no exterior trabalho, prosperidade e até mesmo a glória. Aqui, no entanto, nossos inventores morrem de fome. As fábricas que deveriam explorar suas invenções permanecem no domínio do sonho. Nossos estúdios reduzem a produção e, como sempre, é a classe operária que paga a despesa dessa inépcia de nossos dirigentes.

Façamos votos para que o novo ano, graças à vigilância de nosso governo da Frente Popular, faça os desempregados do cinema esquecerem bem depressa a triste lembrança deste Natal de 1937. (23.12.1937)

RETORNO À NATUREZA?

Lemos periodicamente numa certa imprensa de esquerda, sob a assinatura de escritores que assumem uma postura filosófica, artigos manifestando uma repulsa total à nossa civilização. Sempre começam por uma descrição aterradora dos ruídos, trepidações e uivos do rádio e outros crimes do progresso.

Depois se passa a um relato compadecido de nossos contemporâneos, incapazes de manifestarem um gosto ou sentimento "individual". Não passam de pobres cordeiros, sempre dispostos a desfilar sob uma bandeira ou outra, a pretexto de qualquer movimento político. Do alto de seu pedestal, ao abrigo do contato repulsivo com as multidões, nossos filósofos torcem o nariz e estigmatizam tais costumes sob o nome de "histeria coletiva" ou ainda de "obsessão de procissão". Ao final, lamentam estarem retidos em Paris por suas obrigações sociais ou mundanas e não poderem escapar para alguma ilha deserta no Pacífico.

Permitam-me contar uma pequena história verdadeira, a propósito desses fervorosos defensores de um retorno integral à natureza.

Dois anos antes da guerra, a tripulação de um navio mercante constatara a presença de uma ilha ao sul de Madagáscar onde havia uma quantidade astronômica de lagostas. O navio pertencia a uma companhia comercial de Marselha que decidiu criar naquela terra distante, com base no relatório do comandante, uma pequena fábrica de conservas desse crustáceo.

Autênticos precursores, meia dúzia de franceses, entre os quais uma mulher, desembarcaram um belo dia na ilha. Descobriram ali o paraíso terrestre.

Ao cabo de seis meses, o navio da companhia veio buscar a primeira remessa de conservas. O comandante escreveu um relatório sobre o entusiasmo crescente de nossos Robinson Crusoés e contou que quase teve de empregar a força para fazê-los aceitar algumas mercadorias. A única coisa que um deles reivindicou foi um casal de coelhos de pêlos compridos, conhecidos como "géants des Flandres".

O navio fez quatro viagens assim, partindo de cada vez com a gratidão dos colonos a Deus por haver criado uma ilha assim e à companhia por ter tido a idéia de enviá-los para lá.

E depois o navio não voltou mais. Era a Grande Guerra! Mas nossos insulares não sabiam de nada. Ao cabo de um ano, começando a se desesperar com a possibilidade de nunca mais reverem seus correspondentes, passaram a comer as latas de ervilha deixadas pelo comandante e até mesmo as conservas de sua fabricação. Também comeram muitos coelhos. Os descendentes dos "géants des Flandres", cuja chegada à ilha mencionei, haviam crescido e se multiplicado em proporções incríveis. Espalharam-se pela ilha e devoravam tudo. Foi preciso capinar o mato e liquidá-los a golpes de porretes. Choveram censuras ao infeliz companheiro que tivera a idéia de importar os primeiros coelhos. As censuras degeneraram em discussões e as discussões em brigas. Um dos colonos morreu durante um desses embates, vítima de uma tremenda cacetada na cabeça.

As discussões tornaram-se cada vez mais violentas e quase quotidianas. Qualquer pretexto servia. Dois outros homens mataram-se mutuamente. Restavam a mulher, seu marido e um outro. Esse outro passou a desejar a mulher. O marido, bom sujeito, experimentou uma partilha amigável. A primeira coisa que o

amante fez foi engravidar a infeliz, que acabou morrendo, assim como a criança, de um parto desastrado. O marido censurou com veemência seu companheiro e acabou por matá-lo, como expressão de sua reprovação.

Quinze anos haviam transcorrido. A companhia marselhesa falira e fora adquirida por outra companhia. Cavalheiros sisudos trataram de examinar as contas. Descobriram a existência da indústria de conservas de lagosta na distante ilha. Pensando em encontrar ali um verdadeiro tesouro em conservas, enviaram imediatamente um navio.

E esse navio só trouxe de volta o viúvo, meio enlouquecido, arruinado pelo resto da vida e completamente enojado da vida livre em meio à natureza. (30.12.1937)

O DIA SEGUINTE À FESTA

O Natal é ao mesmo tempo uma festa magnífica, repleta de uma grande tradição, e um cínico empreendimento comercial. Culpemos os diretores das grandes lojas, os negociantes de brinquedos e outros cúmplices, que sem escrúpulos transformam em fortunas o desejo de alegria e a fé comovente das crianças grandes e pequenas.

Eles converteram o aniversário do nascimento de Cristo numa espécie de feira popular, em que o jogo consiste numa forma de competição para determinar quem comprará mais. A desgraça é que a maior parte de nossos contemporâneos (apesar do que dizem os adversários da nova política fiscal, que ainda há mais pobres do que ricos) se descobre em grande desvantagem nessa corrida de aquisição de presentes. E não me tornarei um defensor total do Natal, que tanto amo, enquanto os ricos e os pobres — não é assim que se classificam atualmente os habitantes do planeta? — não puderem concorrer com chances iguais.

O ano-novo me assusta porque me lembra as visitas atemorizantes da minha infância. Minha mãe me arrastava pela mão para a casa de pessoas ricas e distintas, às quais as pessoas menos ricas

e menos distintas, como nós, deviam prestar essa homenagem anual e desejar votos de feliz ano-novo, de acordo com o costume. E nos salões dessas pessoas havia mulheres velhas e horríveis que me abraçavam, o que me causava horror.

Por isso tenho vontade de fugir, mas sempre acabo ficando. Afinal, fugir para onde? É ano-novo por toda parte e só conseguiria substituir os amáveis e inocentes votos de "feliz ano-novo" dos amigos que amo por votos igualmente ineficazes, porém anônimos e indiferentes.

Há também os chapéus de papel que os "alegres foliões" metem na cabeça com risos idiotas, as revelações de alguma vidente sobre o tempo que "corre como as águas de um rio", e assim por diante; há também a fotografia do filho encantador de um certo homem do governo que sopra estupidamente uma corneta (o menino, não o homem do governo), fitando a câmera com olhos arregalados e vazios. E tudo isso me irrita, porque, nas mesmas páginas dos mesmos jornais que nos apresentam essa realidade esfuziante, se encontram também, disputando espaço, a notícia de que ainda se combate em Teruel a uma temperatura de 12°C abaixo de zero; o relato da morte de um desempregado e seu filho pequeno, que se suicidaram porque nada mais tinham para comer; sem falar em muitas outras coisas que nos confrangem o coração.

Josué soube parar o sol, mas as festas do ano-novo, se podem causar indigestão a alguns, mostram-se incapazes de deter para outros a impiedosa engrenagem da vida.

Eu estava em meu escritório de *La Marseillaise*, repassando muitos exemplos dessa monstruosa vizinhança que me afloravam ao espírito, quando fui interrompido por um dos meus companheiros de trabalho que decididamente me levou a encontrar uma posição correta. Seus argumentos me parecem a melhor conclusão para estas lucubrações: "Sua indignação contra o ano-novo e os jornalistas não tem sentido. É igual ao sentimento que consiste em culpar as pessoas que fazem uma boa refeição enquanto outras, na porta do restaurante, recolhem migalhas de pão da sarjeta. É preciso saber canalizar essa indignação e reservá-la não às pessoas que se divertem durante as festas de ano-novo, muito menos aos jornalistas que apenas cumprem o seu dever, nem às pessoas que

aproveitam demais a vida sem se preocuparem com aqueles que sofrem da guerra e da miséria, mas sim àqueles que manipulam os cordões de nosso mundo, os verdadeiros responsáveis pela guerra e miséria." (6.1.1938)

OBRAS DE MULHERES

Fala-se muito neste momento do Japão. E por bons motivos! Sempre atento à mais original atualidade, um de nossos confrades da direita nos regala com cenas da vida japonesa. São coisas autênticas e comoventes. Tentarei dar uma idéia.

Uma história ocorre numa grande cidade. As ruas transbordam com uma multidão colorida e solene, que agita pequenas bandeiras e grita: "Banzai! Banzai!"

No escritório em que são recebidos os donativos para o exército aparece um pequeno japonês de quatro anos, vestido de general e seguido pela mãe, uma burguesa. O oficial burocrata levanta-se e bate continência para o general em potencial, que retribui à continência com igual seriedade e diz: "Zou o pequeno Totor. E trago para os nossos bravos zoldados os três francos que minha boa mãe me deu para comprar zocolate." O sibilo do simpático menino constitui, digamos assim, a garantia de autenticidade da história. O oficial aceita os três francos, dá um recibo e faz uma reverência; o menino continua a bater continência como um macaco amestrado e a mãe se prostra e bate com a testa no chão, agradecendo aos ancestrais por lhe permitirem gerar um filho tão inteligente.

Outra cena. Nas ruas da cidade mamães japonesas com filhos na guerra detêm e estendem uma tapeçaria inacabada e sobre a qual se acumulam ao acaso os pontos de lã vermelha, sem um padrão prévio.

A mulher convidada pára, acrescenta um novo ponto e continua em seu caminho sem dizer nada. O objetivo é cobrir inteiramente a tapeçaria. Neste caso, o soldado, homenageado no trabalho, tem boas possibilidades de sobreviver! E as mulheres mais importantes — tamanho é o patriotismo desse povo admirável — sempre param, como simples trabalhadoras, e dão o seu ponto. Uma dessas mães japonesas, no momento exato em que se regozijava pela abundância dos pontos vermelhos salvadores em sua tapeçaria, recebeu a notícia de que o filho acabara de morrer. Ela não concluiu que o truque nada valia, mas sim que precisava aperfeiçoá-lo, em benefício dos outros filhos, igualmente mobilizados. Esse aperfeiçoamento consistia em só procurar jovens absolutamente virgens. E é nesse ponto que aflora a grandeza da alma japonesa. Uma jovem daquele país, quando interrogada sobre esse assunto difícil, "não mente jamais". E o europeu que testemunhou esses fatos afirma ter visto uma moça (de aparência muito inocente e que poderia enganar perfeitamente) virar o rosto, corar e preferir se afastar, na maior confusão, sob a reprovação das comadres da vizinhança (às quais confessava assim seu pecado), em vez de arriscar que seus dedos impuros enviassem *ad patres* um dos atuais conquistadores da China.

Em suma, os japoneses podem ter a pele amarela, mas possuem uma alma branca. O que já não acontece com os sórdidos chineses. E se as predições do Almirante Tatesy se consumarem e depararmos um dia com as metralhadoras apontadas pela Avenue du Bois, com o único objetivo de nos civilizar, poderemos nos orgulhar por ser um povo assim que nos livrará do perigo vermelho! E depois de um bom gargarejo para melhorar a voz, poderemos gritar, agitando bandeirolas: "Banzai!"

Isto é, admitindo que os mongóis-judeus em que nos tornamos, como afirma com tanta convicção o Sr. Céline, mereçam a honra de exibir seus rostos de negróides azedos na presença de seus libertadores. (13.1.1938)

PUBLICIDADE

Todos os meus amigos me abordaram nos últimos dias com tapinhas nas costas e comentários do gênero "Já viu o livro de Céline? Ele fala de *La grande illusion*... Confesse que é um golpe de publicidade e que você tramou tudo com ele."

Bastante intrigado, comprei o referido livro[1] — por um dólar — e o deixei bem à vista em minha biblioteca, sem ler. É grande, é luxuoso, é lisonjeiro, mas é também muito chato. Ao cabo de quatro páginas, já dá para se perceber tudo. É como um gênero de chuva: monótono e regular. O Sr. Céline lembra uma mulher que tinha problemas periódicos; sentia dores no ventre, gritava e acusava o marido. A veemência de seus berros e o vigor da linguagem divertem na primeira vez; incomodam um pouco na segunda; e nas vezes seguintes se abandona o campo, deixando-a gritar sozinha.

Desta vez não é contra o marido que o nosso Céline brada, mas contra os judeus. Essa é a única coisa nova, original e inédita. Eu já renunciava à perspectiva de saber o que esse bisbilhoteiro falava de meu filme quando ocorreu um desses eventos raros, heróicos e decisivos que mudam os rumos da história: um camarada que amo muito e que também me ama se propôs a fazer o sacrifício de ler o livro do princípio ao fim.

Primeiro tentamos persuadi-lo a desistir desse empreendimento insensato. Ele insistiu de tal maneira que não tivemos outro recurso que não deixá-lo. A tentativa ocorreu à noite. Armado apenas com algumas garrafas de uísque, várias doses de estimulante e um dicionário de baixo calão, ele investiu contra o volumoso alfarrábio, sob os nossos olhares de admiração e espanto.

Seu heroísmo deu resultados e no dia seguinte sabíamos do que se tratava. Para dizer a verdade, ficamos decepcionados. Céline praticamente se contenta em afirmar que *La grande illusion* é um filme de propaganda judaica. A prova é que nesse filme ousei mostrar um judeu de verdade e ainda por cima o apresentei como um personagem simpático.

Meus camaradas de trabalho ficaram furiosos. Não que nos julgássemos desonrados por estarmos a serviço dos judeus em vez do Banco da França, dos italianos, dos limpadores de fossas ou promotores de pompas fúnebres. Acontece apenas que justamente nesse filme não estivemos a serviço de ninguém; nossos comanditários pediram apenas que produzíssemos um bom filme (o que é bastante raro e que nos deixa muito orgulhosos). Foi assim que pudemos relatar de boa fé nossas lembranças, tentar mostrar as coisas como de fato ocorreram e mais nada.

[1] *Bagatelles pour un massacre.*

Por isso, todos os companheiros da equipe ficaram irritados (e é preciso muita gente para se fazer um filme). Falaram em arrancar a calça do Sr. Céline e lhe aplicar umas boas chibatadas no traseiro em praça pública. Mas logo abandonamos esses projetos infames, indignos dos honestos sindicalistas que somos, mais apropriados aos terroristas fascistas. Ainda mais porque o leitor heróico do livro nos revelou que não éramos os únicos na história.

Ao serviço do judaísmo havia também gente como Racine, Cézanne e muitos outros. Portanto, estamos em boa companhia... e para nos deixar ufanistas!

O Sr. Céline não gosta de Racine. O que é lamentável para Racine. Eu não gosto dos imbecis, mas não creio que isso seja lamentável para o Sr. Céline, porque só há uma opinião que deve importar para esse baluarte do anti-semitismo, que é a sua própria. (20.1.1938)

A ELEGÂNCIA EM PRIMEIRO LUGAR

Por acaso conhecem essa nova publicação que assumiu como missão ensinar aos homens franceses como se vestir convenientemente, de acordo com as diversas circunstâncias da vida? Ensina-nos que por ocasião de um chá na embaixada da Alemanha o fraque é obrigatório; não o velho fraque de nossos pais, que cheira a província a uma légua de distância, mas o fraque inglês, bem folgado na frente, com um único botão, as abas caindo quase até os calcanhares, num tecido felpudo, ornamentado com alguns fios prateados. Deve-se evitar em particular as faixas de seda preta que guarnecem os fraques dos pretensiosos de mau gosto, como uma tarja numa carta de participação de morte. A calça no mesmo tecido, felpudo preto, quando se tem menos de trinta anos e todos os cabelos. A partir da calvície, cai melhor a calça escura listrada. Evite os sapatos de verniz, que lembram um pouco as classes

menos favorecidas. O máximo dos máximos são os sapatos de pele de bezerro americano, flexíveis e lustrosos. Esses sapatos não podem ser confiados a mãos subalternas para serem engraxados. O feliz proprietário deve pessoalmente gastar uma hora todas as manhãs a esfregá-los vigorosamente com a parte arredondada de um osso de carneiro. Evite engraxar com a essência que lembra o hotel de subúrbio. Usa-se a velha cera militar, sobre a qual se cospe abundantemente, espalhando-se com um pedaço de pano e que somente sob a ação do osso de carneiro proporcionará esse brilho especial que permite aos conhecedores de sapatos reconhecê-la à primeira vista; da mesma forma como se reconhecem os padres dispensados dos votos, os homossexuais, os drogados e os abstêmios.

Mas não falarei hoje dessas coisas, embora constituam a verdadeira marca (secreta e por isso mesmo ainda mais característica) do homem genuinamente elegante.

Também não falarei dos disfarces especialmente estudados para os amadores ricos que vão a Saint Moritz para observar os outros praticarem os esportes de inverno.

E não falarei da peruca Haiti. Trata-se de um tufo de pêlos sortidos, da mesma cor de seus cabelos. É fixada no peito, entre os dois mamilos, de maneira que na praia, no verão, aflora na altura do decote da roupa de banho que os homens costumam usar. (E lembro que esse artigo só é usado na moda masculina.) Isso permite oferecer às mulheres uma idéia proveitosa de seu sistema cabeludo e parece que elas deduzem muitas coisas lisonjeiras em relação a você.

Nada disso. Hoje, parece-me mais urgente chamar a atenção de nosso confrade especialista em moda masculina para uma lacuna incompreensível numa revista tão bem documentada. Estou me referindo à moda para os assassinos. No momento atual, os grandes jornais só falam de assassinatos e as primeiras páginas estão repletas de fotografias de cavalheiros ou damas acusados de abreviarem a vida de seus semelhantes. Pois bem, todas essas pessoas são muito mal vestidas. São ridículas. Já está na hora de remediar essa situação.

E que nosso confrade não proteste por se tratar de uma clientela pouco reduzida, pois parece que não é assim. Acho que já agrupa

uma quantidade respeitável de adeptos convictos, mas também estou convencido de que conta com grandes possibilidades de se desenvolver rapidamente em proporções mais que honrosas. Afinal, não se pode acreditar que tantas armas descobertas em todos os cantos de Paris tenham sido acumuladas apenas como ornamentos. Nada disso; com toda certeza, estamos na véspera de um período particularmente rico em assassinatos de todos os gêneros.

E vamos deixar que os outros dominem a moda dos assassinos, que os estrangeiros nos passem para trás?

Afinal, na Itália e Alemanha os especialistas já providenciaram há muito tempo um uniforme com o qual os assassinos se declaram muito satisfeitos!

Nosso dever, aqui na França, é agir depressa e recuperar o tempo perdido. Este é o país do bom gosto e da elegância e nesse setor, como em todos os outros, deve se manter na vanguarda do progresso e da civilização. (27.1.1938)

ANTIGAS LEMBRANÇAS

Amanhã começará a exibição de *La Marseillaise* para o público. Dentro de poucos dias saberemos o resultado de um ano de preocupações. Esse período de apresentações é extremamente desagradável. Pessoalmente, preferia estar em outro lugar. Se algum dia renunciar a meu ofício, não será por causa do trabalho, que amo tanto quanto se pode amar alguma coisa, mas por essa bizarra cerimônia que é a estréia de um filme.

Quando as coisas não correm bem, é o fim de tudo. Imagina-se que o mundo se tornou escuro e que as pessoas se espreitam para lançar o desprezo em sua cara. De um modo geral, pode-se sentir isso muito depressa e a reação é deixar o cinema. E se vai andando pelas ruas próximas, manifestando o arrependimento em voz alta: "Sou um idiota! Sou um idiota!"

Quando as coisas vão bem, claro que é melhor, mas ainda assim é terrível. Temos de responder a uma porção de pessoas que

conhecemos mais ou menos e que declaram "A mim, o filme agradou muito!" Esse *a mim* é ressaltado, de maneira a insinuar que somente eles compreenderam, porque são excepcionalmente dotados, enquanto os outros não passam de obtusos.

As pessoas também dizem: "Lembrou um filme sueco de 1917... Era no tempo do cinema mudo." Trata-se de uma maneira delicada de comentar que seus diálogos são inexistentes, seu filme é ultrapassado e não há a menor originalidade na história.

E que não se imagine que todos esses incômodos são compensados por uma boa bebedeira, nos restaurantes situados pelo menos nos Champs-Elysées. Nada disso; ficamos com medo, tentamos nos esconder e de tanto nos esconder acabamos nos perdendo de todo mundo. E é então que se cai nas mãos do chato desconhecido. Como temos pressa de recuperar o ânimo, deixamos que nos leve ao primeiro bar que aparece, onde se tomam grandes quantidades do pior conhaque. No dia seguinte se está com dor de estômago e é preciso tomar leite de magnésia.

E hoje em dia os autores de filmes ainda podem se defender. Os produtores respeitam mais ou menos o seu trabalho e só interferem em caso de pânico.

Era muito diferente há alguns anos.

Conheci um exibidor do Midi que tinha uma maneira muito pessoal de melhorar os filmes que considerava um pouco tediosos. Introduzia uma filmagem que mantinha constantemente em reserva, mostrando uma corrida de touros. Essa corrida aparecia abruptamente em comédias modernas, tragédias antigas, dramas do mar; temos de reconhecer que às vezes o efeito era bastante curioso.

São lembranças antigas e a exibição de *La Marseillaise* não terá qualquer relação com tudo isso. Esse filme foi produzido por amigos, rodado entre amigos. Não representamos uma situação pessoal, mas muito mais do que isso: representamos a confiança de inúmeros camaradas que contribuíram para tornar possível a realização deste filme.

E se tudo correr bem, sairemos de braços dados para alegres ágapes fraternais. (10.2.1938)

FALANDO FRANCÊS

Os franceses que desembarcam em Londres, neste momento, ficam surpresos e encantados com a quantidade de filmes nossos exibidos por lá. E não apenas nas salas especializadas, no gênero dos antros elegantes que vicejam em Paris, nos arredores da Avenue des Champs-Elysées, mas também em cinemas normais, para o verdadeiro público.

Vocês compreendem o que isso representa, esses milhares e milhares de ingleses que entendem o francês e sem dúvida o apreciam, porque os filmes fazem o maior sucesso? É a primeira tentativa bem-sucedida, depois de um longo tempo, de devolver à nossa língua uma projeção internacional. Cineastas, meus irmãos, devemos nos orgulhar de sermos os servidores desse ofício que produziu o milagre e agradecer a nossos vizinhos no outro lado do Canal da Mancha pela acolhida amistosa.

Mas será que aqui todos compreendem a importância de tal propaganda? Diante desses fatos, os poderes públicos se decidirão a ajudar o cinema ou pelo menos deixar de sufocá-lo? Será que passarão a considerá-lo como um porta-voz das aspirações do país?

E o pessoal de nosso ofício vai deixar de brigar entre si e perceber a necessidade de união? A esse propósito, permitam-me agradecer a alguns de nossos camaradas da grande imprensa por sua atitude em relação a *La Marseillaise*. Há um artigo em parti cular que quero destacar, de um pândego profissional que consagra a nosso filme um de seus boletins diários.

Ele escreveu: "Fui convidado à primeira apresentação do filme que foi rodado à glória da Revolução, sob a égide da Frente Popular. Mas preferi me abster: era exigido o traje a rigor para ir assistir pessoas em carmanhola e calça de cotil listrado." E depois de assim proclamar sua ignorância total do assunto, ele se lança em calúnias rancorosas contra a Revolução Francesa. Em duas pequenas colunas, ele encontra um jeito de acumular todas as banalidades, todos os lugares-comuns, todos os slogans mais distorcidos. Uma criança de seis anos encontraria algo mais original. Como as pessoas ainda conseguem ler o jornal em que esse

homem piegas publica tantas asneiras? Para esse deficiente, a Revolução não passa de cabeças espetadas em chuços, carroças de condenados e principalmente a guilhotina. Se nossa Revolução tanto repugna esse cavalheiro e seus companheiros, por que eles não têm a coragem de declarar que não são republicanos?

E ainda falam de hipocrisia! O que dizer da atitude dessa gente diante da bandeira tricolor? O que significa esse respeito, que sou obrigado a pensar que é simulado, diante de nossas três cores, emblema direto dessa Revolução que tanto desprezam? Se fossem lógicos, eles deveriam cuspir em vez de saudar.

Mas vamos adiante. Tudo isso não tem a menor importância e sou um tolo por me exaltar por tais zurros. Voltemos à situação atual, que apesar dos impertinentes é excepcionalmente favorável.

Estamos na véspera de uma grande luta pela conquista do mercado mundial. Esse mercado mundial, como diria Alfred de Musset, "está dentro do nosso copo". No início, os Méliès, os Cohl, depois os Max Linder, os Rigadin, os Joë Hamman ocupavam as telas do mundo inteiro, da Sibéria ao Colorado, passando pela Andaluzia. Mas não demorou muito para que industriais desonestos vendessem o cinema francês, no atacado e varejo, a seus ricos concorrentes estrangeiros. E agora toda uma equipe de jovens produtores, jovens distribuidores e jovens exibidores se empenha com alegria em nos fazer sair desse marasmo. Esqueçamos nossas lembranças amargas e nos juntemos a eles.

Eu me permito encerrar estas linhas com um apelo a nossos grandes camaradas que, desanimados com a situação daqui, foram trabalhar no exterior. René Clair, na Inglaterra; Feyder, na Alemanha; Duvivier, na América. Eles encontraram no exterior o que procuravam? Duvido muito. Se puderem, que voltem para nós. O cinema francês precisa deles. (17.2.1938)

"QUE SEJA COMO UM BUQUÊ DE FLORES"

Meus camaradas e eu aguardávamos com impaciência as críticas a *La Marseillaise* de Marcel Achard e Henri Jeanson. Amamos

esses autores. Durante muitos anos, em *Le canard enchaîné*, Henri Jeanson serviu corajosamente à causa do bom cinema francês; pelo próprio fato de se tornar o defensor da qualidade. Ao mesmo tempo podíamos considerá-lo como um dos bons defensores da causa operária.

Quanto a Marcel Achard, muitas lembranças nos ligam a ele. Não há um só trabalhador que não se regozije com seus justos sucessos. Esses dois escritores integram nosso pequeno grupo de gente do cinema e do teatro decidido a colocar na frente de seus interesses uma posição profissional, cuja prática nos parece servir diretamente à causa do povo, uma causa que consideramos, certos ou errados, como a mais justa.

Uma cidade grande é uma selva e Paris está repleta de pequenos clãs. Como os lobos de Seenoee, do admirável livro de Kipling, temos nossas leis e nos abordamos dizendo: "Somos do mesmo sangue, você e eu." É muito difícil sair de um desses clãs.

Um acaso insidioso se interpôs obstinadamente entre esses artigos sobre *La Marseillaise* e mim; além disso, por algum motivo que ainda não consegui determinar, todos os meus amigos continuam a me esconder sorrateiramente os exemplares contendo essa prosa tão desejada. Percorri todas as bancas da Place Pigalle, minha terra natal, à procura das referidas publicações, mas todas estavam vendidas (e falo no sentido apropriado, não no figurado). Felicitemos os diretores dessas publicações pelo sucesso bem merecido. Só tenho notícias indiretas a respeito do filme.

Ao que parece, os resultados ultrapassam todas as nossas esperanças. É ainda mais gentileza de Achard e Jeanson porque eles não colaboraram no roteiro de *La Marseillaise*; se isso não aconteceu, foi porque sou um terrível acumulador de funções, tirando o pão da boca dos pobres roteiristas.

Ser alvejado pelas injúrias da imprensa reacionária é para mim um autêntico banquete. (Não falo dos realistas, eles fazem a corte às duquesas como as pessoas de esquerda fazem aos militantes, mas não acredito, até prova em contrário, que recebem subsídios do exterior.) Todos esses ataques ocorrem, pelo maior dos acasos, no mesmo instante em que as palavras do Sr. Hitler lhes conferem um significado especial, que exaltam meu orgulho de antigo

combatente. Tudo isso já é bastante lisonjeiro. Mas o que realmente me dá prazer é ser coberto de flores por colegas imparciais e fraternais. Isso me deixou tão comovido que há vários dias não consigo mais dormir e acordo à noite para pensar.

Desesperado por não ter conhecimento desses artigos favoráveis, a não ser através de intermediários, decidi me distrair. Planejei todo um programa de diversões, cujo primeiro ponto era uma visita ao jardim zoológico de Vincennes. Que maravilha! Era domingo. Um sol ameno dourava a copa das árvores. Um desses sóis amenos que só existem em Paris. Sempre podemos ir ao Midi em busca do sol enorme, agressivo e magnífico que eles têm por lá. Pensei em Claude Monet. Em um dia assim, lembramos do grande homem que ele era. Fazia bastante frio, o que não incomodava os visitantes nem os animais. Leões indolentes tiravam com as patas pedaços de gelo das bacias, como se fosse alguma brincadeira misteriosa. As focas faziam poses sensuais, gritavam de alegria, ondulavam em suas peles reluzentes, lembrando os primeiros filmes de Cecil B. de Mille, na época em que as mulheres americanas eram realmente excitantes. Um tucano da Abissínia contava histórias a grous da Austrália. Esse animal é muito engraçado. Tem um bico comprido e curvo. Um bico quase tão grande quanto o corpo. A parte de cima e a de baixo não se ajustam direito, podendo-se ver a luz do outro lado. Parece um pouco com uma claquete de sincronização do cinema. Com esse instrumento bizarro, ele bicava impertinente os infelizes grous, que permitiam, atordoados; e isso para pegar as migalhas de pão lançadas pelos espectadores. Mas não era fácil comê-las em seguida, porque a ponta do bico fica tão longe da goela que ele é obrigado a fazer uma autêntica ginástica para engolir. Precisa jogar o objeto para o ar, à maneira de Rastelli, e abrir a boca para recebê-lo, como um cantor de ópera.

Lembrou-me muito alguns críticos de cinema, que impudentemente vivem das migalhas do trabalho dos camaradas. (24.2.1938)

PROFECIAS

Fui deitar ontem com uma tremenda gripe. Um de meus amigos alemães apareceu e, para me distrair, leu-me um poema de Godfried Keller, intitulado "Os caluniadores públicos". Godfried Keller é um grande escritor suíço. A língua alemã lhe deve alguns de seus mais belos versos. Não posso resistir ao desejo de publicar minha tradução apressada desse poema, escrito em meados do século passado.

Estas estrofes se aplicam tão tragicamente à atual situação alemã que sou obrigado a apresentá-las como uma profecia:

"Numa poça de lama ressequida
Dormita um verme,
Oculto como um vestígio de fogo
Na cinza dispersa.
Basta uma rajada de vento
Para despertar essa vida nefasta
E então do nada
Surgem vapores e problemas
E se propagam como uma epidemia.
O malfeitor deixa o antro noturno
E ousa marchar em pleno dia.
Não lhe basta roubar algumas bolsas,
Algo melhor encontrou,
Saberá tirar proveito do combate contra o nada,
Se beneficiará de aspirações confusas
E o estandarte esfarrapado
De um povo reduzido à inanidade.
Esse campo de ação existe, ali encontra
O vazio dos tempos difíceis.
Assim toleram seu descaro
E ele se torna profeta.
O pedestal desse farsante
É a pilha de excremento,
De onde faz saudações e apelos
A um mundo atordoado.

Sua ignomínia o envolve
Como se fosse uma nuvem,
As mentiras multiplica
E seu poder aumenta
Com o número de seguidores,
Poderosos ou miseráveis,
Que fazem o jogo dele pensando ser o seu.
Ele expande sua palavra,
Como outrora os apóstolos
Fizeram pelas cinco chagas.
No início o cão mente sozinho,
Mas o veneno se espalha, a epidemia aumenta,
Agora são milhares e milhares
Que mentem com ele, lhe concedendo assim
Uma razão de ser, uma base de existência, uma realidade
de vida.
As plantas que medram da semente se projetam para o céu,
O país se transforma,
A multidão, em vez de reagir contra o atentado,
Escarnece e se queixa da vergonha,
Hoje o que ontem era invenção
Se transformou na verdade.
Os honestos são esmagados,
Os canalhas cerram fileiras.
Essa interminável catástrofe
Um dia terá seu fim
E os homens falarão como da peste
Ou como um boneco de palha
Que as crianças queimam lá no campo,
Por sua alegria ou sofrimento;
E uma luz radiante surgirá do pesadelo antigo." (3.3.1938)

NASCIMENTOS

Pouco depois da guerra tornei-me um dos admiradores fervorosos de uma atriz que estava em vias de se tornar célebre. Infelizmente, ela casou com um fabricante de tecidos, o que foi o começo de sua fortuna e o fim de uma carreira espetacular.

Mas isso é outra história.

Ela nasceu em algum lugar lá pelas bandas de Tilsit ou então em Riga, Kovno ou Lvov. Conservou desse Oriente germânico um curioso sotaque. Jovem, loura, robusta, ela nos lançava em um francês impressionante toda a exuberância fácil do espírito arrasador, divertido e encantador que é o apanágio dos naturais dessas estranhas regiões, um coquetel do espírito eslavo, do espírito alemão, do espírito tcheco e sobretudo do espírito judeu. Poder-se-ia dizer que essa gente soube abrir janelas sobre a vida privada de seus ancestrais tão diversos e captar todos os ridículos. Tivemos em Paris um exemplar desse gênero, o extraordinário e talentoso Alfred Savoir.

Mas voltemos à minha atriz. Era a rainha incontestável de todo um pequeno grupo elegante, disposto a se jogar no fogo por ela ou pelo menos a enaltecer ruidosamente por toda Paris seu espírito, sua beleza, até mesmo sua distinção.

Havia nesse pequeno grupo homens ricos, artistas, aristocratas, honestos e canalhas. Uma única característica unia a todos como irmãos: o esnobismo.

E um dia aconteceu o que tinha de acontecer. A velha mãe da futura vedete desembarcou do trem de Varsóvia na Gare du Nord. Com a morte na alma, a filha levou-a para seu elegante apartamento na Victor-Hugo.

A intrépida mulher viera nos trajes locais. Sobre as formas opulentas se acrescentavam, por meios bizarros, muitas saias grossas e não muito decorosas. Um estranho xale, quase uma manta, protegia seus ombros. A jovem fez um apelo ao senso comercial da mãe. E a velha acabou compreendendo que talvez encerrasse a carreira da filha se aparecesse daquele jeito.

Ficou escondida durante três dias no quarto de empregada e depois foi despachada no trem para Varsóvia, com um enorme suspiro de alívio.

Essa história me lembra a atitude de certos franceses que se dizem republicanos, porque isso é mais cômodo, mas que torcem ostensivamente o nariz quando se discorre em sua presença sobre as origens reais da República.

Recentemente um rapaz das minhas relações presenciou com um espanto repugnado uma gata que estava prestes a parir. Balançou tristemente a cabeça e disse: "E pensar que eu também nasci assim!"

Tudo isso é lamentável. Não se deve jamais renegar os pais nem suas origens. Perdi o contato com a atriz em questão por causa da história com sua velha mãe, ainda mais porque essa intrépida dama, que apenas entrevi, me pareceu mais espirituosa e mais distinta do que a filha.

A mesma coisa ocorre em relação aos gatinhos. É belo e comovente um nascimento e a criança que entra em contato com o mundo se torna provavelmente um indivíduo muito mais interessante do que o homem que mais tarde demonstra repugnância ao pensar em suas origens.

Quanto à República, estou convencido de que se ainda mantém algum prestígio no mundo não é pelo uso que se fez depois da guerra de 1870, mas por suas origens inegavelmente revolucionárias. (10.3.1938)

CORRESPONDÊNCIA

Uma teoria muito em voga nos meios reacionários é a do "acaso"... ou melhor, da "sorte". Se você é feliz, infeliz, rico ou pobre, é unicamente porque tirou um bom ou um mau número. A vida é apresentada como uma espécie de imensa loteria nacional, em que há muitos ganhadores e inevitavelmente alguns perdedores. O segredo é persuadir os perdedores que têm, um dia ou outro, a chance de se tornarem ganhadores e que a boa tática é não tentar mudar a ordem das coisas estabelecidas, mas apenas esperar que chegue a vez de tirar um bom número.

Uma história clássica, muitas vezes relatada em filmes, é a do inventor repelido em toda parte e prestes a se jogar no Sena, salvo

por um rico comanditário que reconhece seus méritos e proporciona os meios de realizar suas invenções.

A mesma coisa acontece no amor. Tentam nos fazer acreditar que duas pessoas que se amam, cuja união será obviamente harmoniosa e produtiva, podem se separar em decorrência de uma discussão ou até mesmo por um simples comentário desagradável de um dos dois. Não posso absolutamente acreditar nisso. Se há uma separação definitiva, é porque os pólos de atração dessas duas pessoas são completamente diferentes. A união foi falsa, baseada em mentiras. E mais cedo ou mais tarde surgirá a explicação destrutiva. Ao contrário, se as aspirações são comuns, não importa quais sejam os incidentes desagradáveis, mesmo que brigas passageiras os separem, ainda haverão de se reencontrar.

Quando eu era pequeno tinha um amigo que adorava os romances policiais. No colégio, não contente em devorar pessoalmente toneladas e mais toneladas desse gênero de leitura, ainda tentava converter os colegas ao vício. Os drogados sempre têm a mania do proselitismo.

Concluídos os estudos, meu amigo e eu nos separamos. Tornei a encontrá-lo vinte anos depois, durante uma viagem a uma província distante. O que acham que ele fazia? Pensam talvez que escrevia livros como os que fizeram a alegria de sua infância? Muito melhor do que isso: ele se tornara comissário de polícia!

Pode acontecer que grupos de homens modifiquem os destinos dos povos; pode acontecer até mesmo que seres superiores modifiquem o destino de simples indivíduos. Mas são casos que beiram o gênio.

Na sociedade atual, estamos todos encerrados em pequenos compartimentos, de onde é muito difícil sair. A frase famosa de Napoleão, "Cada soldado tem em sua cartucheira um bastão de marechal", é uma mentira deslavada. A única maneira para um soldado obter as vantagens normalmente concedidas a um marechal não é a de se tornar marechal, porque isso é uma utopia, mas sim a de trabalhar para melhorar a condição humana de seus irmãos, os outros soldados. (17.3.1938)

SEJAMOS PRUDENTES

Meu amigo Desnos me perguntou outro dia por que eu não baseava um filme no livro apaixonante escrito pelo Príncipe de Joinville, há cerca de cinqüenta anos, intitulado *La Guerre du Potomac*.

O livro relata com a maior simplicidade a história dessa famosa guerra norte-americana, que chamamos na França de Guerra de Secessão (curiosa designação: quando se pronuncia essas palavras para um americano, parece que é chinês para ele; lá, eles intitulam o acontecimento como Guerra Civil).

O Príncipe de Joinville a chama de Guerra do Potomac, porque o Potomac era a fronteira que separava os sulistas dos nortistas.

Pois bem, meu caro Desnos, amo esse livro como amo você. Mas não farei um filme. Sou prudente, prezo a vida e não tenho o menor desejo de ser retalhado. Seu Príncipe de Joinville é um perigoso revolucionário e o filme baseado em sua obra seria singularmente acolhido pelo público dos Champs-Elysées. Esse público tão refinado, tão delicado, de gosto tão firme, esse público francês que faz a lei (pelo que dizem) em nosso ofício, promove um filme ou o liquida, à sua vontade. Afinal, esse príncipe se permite não apenas afirmar que os generais devem obedecer ao governo eleito pelo povo, mas também que ele próprio vai combater por esse mesmo governo de marginais.

Saiba quem é o seu Príncipe de Joinville: é pura e simplesmente um vermelho e se Moscou existisse em seu tempo estaria sem dúvida na folha de pagamento de Dimitrov. Além do mais, todos os detalhes que ele nos fornece no livro são odiosamente tendenciosos. Por exemplo, ele nos mostra o exército e a marinha, antes da eclosão da guerra, nas mãos dos conjurados. No norte dos Estados Unidos, por puritanismo, não era bem visto ser soldado. A Academia Militar de West Point recrutava seus alunos quase que exclusivamente nos estados sulistas. Portanto, antes de tirarem a máscara, os sulistas tinham todas as facilidades para enviar em cruzeiros distantes os navios da esquadra americana cujas tripulações não lhes eram favoráveis e inventar missões longínquas e inúteis para os regimentos suspeitos de lealdade. Assim, quando a revolta começou, os rebeldes controlavam a situação.

Os do Norte precisaram improvisar um exército, criar um quadro de oficiais para comandar os voluntários engajados. Esse exército de amadores começou sendo fragorosamente derrotado pelos militares regulares (ao que se diz), que haviam posto seu talento a serviço da revolta. O Príncipe de Joinville chama a atenção para o perjúrio desses oficiais rebeldes, para seu conluio com o estrangeiro inimigo, a Inglaterra, que os apoiava secretamente. Fala-nos também da superioridade de seu material bélico. Tudo isso não nos lembra alguma coisa?

Realmente, um filme assim não é conveniente para o público de traidores que aplaudia Mussolini e Franco. Há muito tempo não vou ao cinema e por isso não sei se agora aplaudem Hitler com o mesmo vigor. Mas, afinal, por que não?

Outra coincidência. No livro do Príncipe de Joinville vemos o exército rebelde chegar a apenas três quilômetros de Washington, a capital dos Estados Unidos da América. Mas a cidade foi salva pela coragem das tropas leais. E quando sabemos que o final da aventura foi uma espetacular vitória do governo republicano, essa história me parece tão animadora que devemos reservá-la para nosso uso pessoal. (24.3.1938)

E SUA IRMÃ?

Esta manhã, por volta das sete horas, a campainha insistente me acordou de forma desagradável. Praguejando contra o importuno, assim mesmo fui abrir a porta e deparei com Arthur, um velho e querido camarada. Arthur chorava. Lágrimas de verdade encharcavam sua capa. Ele arriou numa poltrona profunda (orgulho de minha modesta sala, como diria Courteline) e depois de um momento iniciou o relato de seu infortúnio.

"Minha irmã é uma cortesã. Até agora sempre convivi com gente assim e sua existência parecia-me corresponder a uma necessidade evidente de nossa civilização; mas quando se descobre que a própria irmã exerce essa profissão, a coisa não é mais tão engraçada. Você conhece minha irmã, sabe como ela é simpática, sensível e inteligente, tenho até a impressão de que já pensou em

se casar com ela... Mas tudo tem seu começo e vou contar o desta lamentável aventura. A princípio, ela aceitava muitos presentinhos de uma porção de cavalheiros, que a achavam gentil. E sem qualquer concessão à honra, ela acumulou frascos e mais frascos de perfumes de qualidade (porque é uma mulher de bom gosto), dezenas de roupas de baixo de seda (americanas, é claro), relógios de pulso (suíços, de preferência), até mesmo pérolas cultivadas, divertindo-se a mergulhá-las no vinagre da salada para impressionar os basbaques.

"Sem atravessar o rubicão das conveniências, ela conseguiu até mesmo ganhar um pequeno automóvel vermelho, do modelo com que sonho há muito tempo.

"Como pode imaginar, o verme estava na fruta. Comecei a ter dúvidas a partir do dia em que a vi se recusando a seguir Machin, nosso velho camarada Machin, que ela amava de toda a sua alma, mas que era feio como a necessidade. Ventilou-se, principalmente entre nossos companheiros, que minha irmã não poderia aceitar todos aqueles presentes sem dar nada em troca.

"Foi então que minha irmã, a lógica em pessoa, decidiu conformar sua vida à reputação que adquirira e sei agora, tenho certeza (li a carta), vive com o Barão Truc, aquele do caso Stavisky e dos depósitos de armas clandestinas."

Nesta altura de seu relato meu amigo fez uma pausa, pegou seu elegante lenço de seda e enxugou uma lágrima enorme que escorria pelo rosto. E continuou:

"O mais triste é que tudo isso foi desfavorável para minha irmã. A família e as amigas recusam-se agora a recebê-la. Ela se entedia até não poder mais. Emagrece, o que não lhe fica bem. Bebe para esquecer e vai acabar ficando muito feia. Mais um ano assim e perderá seus admiradores, será posta de lado como um refugo, um objeto velho e ultrapassado."

Emocionado, tentei consolar meu companheiro:

"Você não é o único, pois isso também me aconteceu. É verdade que não foi com minha irmã, porque não tenho nenhuma, mas com amigos que eram para mim como irmãos."

Em casos assim, é o que sempre se diz. Para agradar à vítima, procura-se demonstrar uma desgraça maior do que a sua. Isso não consola, mas distrai, o que já constitui um resultado.

"Que se há de fazer, meu caro Arthur? É a vida. Pensa que me diverti quando meus amigos X..., Y..., Z... e outros deixaram o campo em que combatíamos juntos e foram se ligar a pessoas desacreditadas e depois a nossos piores inimigos? Eles também, como sua irmã, tinham necessidades. Um apartamento com vista para o bosque... há que pagar por isso. E não esqueçamos o desejo de brilhar. Como sua irmã, esses antigos companheiros decidiram resolver o problema difícil da vida pelos meios mais fáceis. Como sua irmã, eles pensaram inicialmente que podiam salvar as aparências. Infelizmente, o futuro não pertence necessariamente aos maus e prevejo o dia em que, como sua irmã, eles terão de entrar na prefeitura, de onde sairão arrogantes, escondendo num canto da carteira um lindo cartão rosa de seu ofício." (31.3.1938)

AOS LEITORES DE *CE SOIR*

Bourg-en-Bresse

Caros leitores de *Ce Soir*,

Meus queridos amigos:

Eis que me lanço em um novo trabalho e por causa disso devo renunciar durante algumas semanas ao prazer excepcional de transmitir a vocês, às quartas-feiras, o que tenho no coração.

A fim de preparar meu novo filme[1], sou obrigado a partir em viagem. Circularei muito nos próximos dias e me seria quase impossível garantir esse serviço hebdomadário, beneficiar-me desse exutório tão precioso.

Quando se é testemunha de um espetáculo que nos irrita ou nos faz rir, sentimos a vontade irresistível de partilhar a irritação ou a graça com os amigos. É o que posso fazer com vocês. E é maravilhoso. O único defeito nessa história é que não posso vê-los, não posso sentir a reação. Não sou um escritor. Sou apenas um sujeito que não pode resistir ao desejo de contar uma boa história. Mas juro que é bem melhor quando a conto a pessoas que posso ver e

[1] *La bête humaine.*

tocar. Percebo os efeitos, descubro o que atrai, dou realce ao que adivinho que pode interessar ou divertir. É muito mais fácil. E também se pode "representar" a história, como um ator, pontuá-la com gestos, revirar de olhos e caretas.

No entanto, apesar dessa falha, sinto o maior prazer em reencontrá-los toda quarta feira. Talvez me digam que eu poderia, prevendo a ausência, preparar cinco ou seis "artigos" com antecedência. Não é o meu gênero. Repito que não sou um escritor e, quando tenho alguma coisa para contar, preciso fazê-lo imediatamente. Se esperasse, a história me pareceria idiota e acabaria por esquecê-la. Além do mais, sou muito preguiçoso. E o *Ce Soir* me comunica que mais tarde poderei escrever para vocês, mesmo fora das quartas-feiras. Não perderei a oportunidade.

E aqui estou com meus colaboradores, os mesmos de *La Marseillaise* (depois desse filme, decidimos permanecer juntos), de automóvel, numa bela estrada da França. Estamos muito emocionados, porque iniciar um filme é tão solene quanto cruzar a fronteira de um país desconhecido.

E contemplamos o desfile de macieiras em flor, os trigais ondulando, horizontes cinzentos e rosados. Declaramos a nós mesmos que a França é o mais lindo país do mundo, que sentimos orgulho de trabalhar aqui e faremos todo o possível para não desmerecer essa honra.

Portanto, meus queridos amigos, sem adeus e até breve! (14.4.1938)

SALVO

Dizem que os financistas, os verdadeiros, os grandes, aqueles que alcançam o sucesso, são absolutamente insensíveis a qualquer coisa que não sejam as finanças. Alega-se que se mantêm indiferentes a todo o resto das atividades humanas, que são incapazes de compreender os grandes espetáculos da natureza (a menos que esses espetáculos, em vez de serem diretos, sejam reproduzidos pela arte de algum grande pintor, adquirindo assim um valor especulativo), que não experimentam nenhuma emoção diante do

sofrimento do próximo, nenhuma alegria diante da juventude... graça ou beleza... que são como um cavalo de charrete, a visão limitada pelos antolhos... em suma, que estão totalmente absorvidos em seu ofício, a tal ponto que se isolam do resto do universo.

Pois muito bem, recentemente tive a oportunidade de conviver com um indivíduo ainda mais absorvido em seu pequeno universo do que o mais intransigente dos magnatas da Bolsa. Era um apaixonado, um autêntico, um daqueles que não dizem que sentem vontade de se matar, mas bem que pensam nisso.

Ressaltemos, no entanto, uma diferença entre os verdadeiros financistas e os verdadeiros apaixonados: de um modo geral, os primeiros alcançam o sucesso, enquanto os segundos fracassam. No fundo, as mulheres sentem horror a esses animais incômodos.

Este me lembrava um velho cão que tive em Paris, num pequeno apartamento, no sexto andar, sem elevador. Eu tinha preguiça de descer com ele e, por falta de exercício, o infeliz se tornou impotente e apático. Perdeu o interesse por tudo que não fosse o alvo de seu amor e um pouco de açúcar. Era isso, um pouco de açúcar, a única coisa que podia arrancá-lo de sua letargia. Nos dias de grande excitamento, sempre movido a açúcar, podia-se conseguir que desse uma volta completa pela sala. Esse exercício era acompanhado por suspiros aflitivos, capazes de enternecerem uma rocha...

Meu apaixonado chegara quase a esse estado: uma tartaruga, uma toupeira ou uma minhoca seriam mais exuberantes do que ele.

Na esperança de lhe arrancar uma palavra, levei-o para uma colina, entre maravilhosas oliveiras. Não se pode dizer que são meras árvores, pois são mais do que isso, são amigas. Pacientemente tentei atrair sua atenção para a folhagem intensa, os troncos enormes, retorcidos e sensuais como os deuses do Olimpo. Ele não deu a menor importância. Só pensava numa certa boca vermelha, que representava o objeto de sua paixão. A suave paisagem cinzenta, o céu tão docemente azul, tudo se transformava naquele pobre cérebro num monstruoso batom vermelho, "um vermelho inconveniente, exagerado, que só serve para uma cortesã"... porque o apaixonado se converte num insuportável moralista quando se trata de sua bem-amada.

Num livro admirável, Jean Rostand nos descreve o horrível suplício do sapo cuja cabeça foi invadida por vermes roedores. Pouco a pouco, os parasitas atacam o cérebro e o devoram lentamente. O sapo enlouquece, começa a dar voltas em torno de si mesmo, acaba morrendo depois de vários dias de sofrimentos insuportáveis. Meu camarada me faz pensar nesse sapo.

Logo nos separamos. Perdido em seu sonho, ele nem mesmo percebeu que eu o deixava. E no passado bem que acalentávamos uma grande amizade.

Os meses passaram e um dia tornei a encontrá-lo. E foi um espanto... estava inteiro... com os braços... as pernas... o cérebro.

Ria, cantava, fazia trocadilhos infames.

Estava curado.

Nem mesmo sabia que estivera doente. Com o coração transbordando de alegria, abracei esse amigo, esse irmão que acabara de escapar à mais terrível das doenças, que os deuses mais sórdidos semearam na terra por ódio aos pobres homens: o amor. (30.6.1938)

VIAGEM DE AUTOMÓVEL DE PARIS A NICE

Saio da garagem às oito horas. Estamos no inverno. Ainda é escuro, tenho de me ver com o auxílio da luz elétrica. O que me causa horror, mas temos de fazer o que é preciso.Viagens são viagens e dizem que consolidam a juventude. Estou sozinho no carro. A mim pertencem a província e suas alegrias, a aventura galante com a criadinha sob um salgueiro à beira do rio sussurrante.

Primeira etapa: Fontainebleau.

Não vale a pena me levantar antes do dia clarear, mas uma espécie de tufão abateu-se sobre a região parisiense e meu carburador, transformado em lavatório, acaba por se recusar a prestar qualquer serviço.

Esvaziei-o duas vezes, as duas sob uma cachoeira, no meio dessa planície sombria que se estende de Ris-Orangis a Essonnes. Densas nuvens trágicas perseguiam-se furiosamente pelo céu, como megeras se agredindo a golpes de baldes cheios de água.

Apelando para minhas recordações literárias, tratei de me comparar ao marujo bretão perdido na tempestade.

Enfim percebo as primeiras casas de Fontainebleau. Fontainebleau, a enseada da salvação, o abrigo, a capa secando diante de um agradável fogo de lenha.

Fontainebleau, o castelo, a floresta.

Comecei por esperar em meu quarto no hotel que o tempo se dignasse melhorar. Para dizer a verdade, o quarto não era dos melhores. Através de um pátio sombrio, para o qual dava minha janela, eu recebia os ruídos e odores de uma cozinha pouco cativante. Uma criada impertinente pendurou minha capa para secar sobre um aquecedor apenas morno. Ela tinha uma característica bastante curiosa: todos os seus dentes, sem exceção, eram cariados. Mas, como pouco sorria, isso não chegava a ter qualquer importância.

O tufão se transformando em chuvisco, parti para visitar o castelo, depois de me abastecer de uma boa quantidade de pão para as célebres carpas.

Essas carpas são horríveis. Há algumas que exibem sem pudor enormes manchas esbranquiçadas, que fazem pensar em sarna, pelada, psoríase ou peste. Algumas são enormes; sugam os pedaços de pão que lhes jogamos com um ruído repulsivo. Dá para pensar em velhas enormes e doentes, desdentadas. Penso na criada do hotel e concluo, como o inglês com a francesa ruiva, que em Fontainebleau todas as mulheres têm dentes estragados.

Querendo aproveitar uma estiada, resolvi dar uma volta pela floresta. A fim de devolver a elasticidade a meus músculos entorpecidos pela chuva da manhã, aluguei uma bicicleta.

Tenho alma de poeta e, renunciando aos grandes caminhos, avancei resoluto pelas trilhas encantadoras, inventadas por Sylvain Collinet.

Esse Sylvain Collinet, ao que dizem, era um antigo oficial do grande exército de Napoleão. Retirado em Fontainebleau, encontrara dificuldades para se habituar a viver sem a guerra. O fim do grande massacre o mergulhara numa profunda melancolia. Longe das batalhas, perdeu o apetite e se tornou neurastênico. Inventou então a floresta de Fontainebleau. É a ele que devemos esses magníficos rochedos que dão a impressão de terem escapado de uma

ópera de Wagner; não posso acreditar que tenham sido dispostos tão sabiamente por um mero capricho da natureza. A floresta de Fontainebleau, pelo menos nos lugares famosos, é um típico cenário de teatro. Será inútil alguém tentar me convencer que a mão do homem não teve qualquer participação, ainda mais porque conheço o nome do autor. O paisagista romântico, o sentimental versado em rochedos que concebeu e executou esta Suíça burguesa ao alcance dos casais parisienses, foi esse admirável Collinet, que tinha o prenome de Sylvain. A menos que esse prenome seja um título que lhe foi concedido por turistas reconhecidos.

Assim, eu me absorvia no pitoresco, aspirava com toda força pelas narinas o *wild romantisch*, quando inesperadamente ouvi um assovio cortando o ar, lembrando-me alguma coisa. E um obus explodiu a alguns metros do lugar em que me encontrava. Era mesmo um obus. Será que eu ainda me encontrava na guerra, os vinte anos transcorridos não passavam de um sonho? Mas não era possível. Meu traje rigorosamente civil, a ausência em minha pessoa de qualquer instrumento mortífero, tudo indicava, sem qualquer sombra de dúvida, que a aventura se situava em 1938.

Um segundo obus explodiu, desta vez no outro lado do caminho. Não havia possibilidade de erro, minha presença fora detectada. Joguei-me numa fossa, como nos velhos tempos, descobrindo que esse exercício era ainda mais desagradável na realidade do que nas recordações. Fiquei apavorado e implorei aos céus, com todo fervor, suplicando que fossem interrompidos aqueles ridículos exercícios. Uma pausa dos artilheiros me permitiu escapar de uma nova salva. Rindo e cantando sozinho, salvo, tomando as árvores como testemunhas de meu júbilo, entrei no primeiro café que encontrei e me regalei ansioso com três copos de um péssimo conhaque, louvando a Nosso Senhor Deus por tornar as munições bastante caras para despertar a parcimônia dos artilheiros.

Na manhã seguinte, bem cedo, deixei a cidade, abandonando a idéia de visitar o famoso castelo. Tanto pior para François I, Louis XIV e Napoleão. Disseram-me que eles eram muito sensíveis e reservados. Não deixarão de comentar que eu lhes devia uma visitinha e fui mal-educado. É possível, mas peço que se ponham no meu lugar. Afinal, se não entrasse água no carburador, eu nem mesmo teria parado em Fontainebleau. Não atravessaria a cidade, pois há uma estrada que passa pelo lado. Portanto, que me deixem em paz ou serei obrigado a lhes dizer algumas verdades; e serão obrigados a aceitá-las e escondê-las, com o lenço por cima. (7.7.1938)

Uma terrível hesitação. Ao sair de Fontainebleau, tenho a opção entre a estrada nº 5 e a nº 7. A nº 5, Paris—Genebra, é a Bourgogne que tanto amo. A nº 7, Paris—Vintimille, é sem dúvida a mais perfeita, a mais típica e a mais amada das grandes estradas francesas. É verdade que se pegar a nº 5 poderei passar para a nº 7 em Lyon, mas essa mistura de estradas diversas não constitui uma traição, um modo de existência comparável, por exemplo, à bigamia? Ora, a bigamia não me atrai. Não culpo os bígamos, mas me parece que eles se lançam levianamente numa sucessão de complicações inúteis. E ainda por cima deve ser extenuante.

Em frente, portanto, pela estrada nº 7.

Um tanto larga, reta e arrogante, como um cortesão do Ancien Régime, ela avança com a maior desfaçatez pelos platôs do Gâtinais. Mas basta aparecer um vale e ela se torna flexível como uma gata, se deixa acariciar sensualmente por algum rio: o Sena, com quem se roça em Essonnes, ao mesmo tempo em que cruza o afluente do mesmo nome, depois o Loing, a partir de Nemours. .

Depois de Montargis, um momento de pausa e recolhimento para contemplar a linha divisória das águas. Por trás de mim, a alguns metros, as águas daquele pequeno regato se dirigem para o Canal da Mancha; à minha frente, a gota de chuva que cai do céu é irresistivelmente atraída para o Loire e o Atlântico.

Esses "momentos" geográficos me deslumbram e gostaria que os poderes públicos os indicassem com alguma placa.

Isso me lembra uma reflexão encantadora de uma jovem atriz que devia representar uma comédia em Bruxelas e deixou a França pela primeira vez em sua vida. O compartimento estava repleto de atores, muito parisienses, muito engraçados, muito espirituosos, alguns persuadiram a jovem que o pontilhado da fronteira que se vê nos mapas também existia na natureza. E ela arregalou os olhos, contemplando a paisagem atentamente, à procura da

famosa linha pontilhada da fronteira. Os autores da brincadeira morriam de rir, dando tapas sonoros na coxa. Outros ficaram extasiados com aquela inocência poética.

Mas aqui está o Loire e o canal de Briare, depois Pouilly. É impossível não parar em Pouilly, apesar de me pegarem de jeito na última vez. Fui para uma hospedaria pretensiosa, do tipo de vigas falsas, ferros batidos falsos e antigüidade falsa, serviram-me um vinho branco adocicado e um patê horrível. Desta vez prefiro um pequeno café, freqüentado pelo pessoal da estrada. São homens espantosos, que levam uma vida árdua, conhecem todo o país e não se permitem entrar no primeiro lugar que encontram. Há na frente um enorme caminhão, um elefante, mais do que isso, um animal pré-histórico, com uma traseira grande como o Arco do Triunfo e uma cabine enorme como o túmulo de Napoleão.

A acolhida é simpática. O próprio dono atende aos clientes. Há uma velha na cozinha, sem dúvida a avó, ocupada em preparar carne de porco picada e frita. Uma deliciosa refeição leve, acompanhada por um bom vinho seco, me deixa no maior otimismo.

E ali está ela, a linda criadinha que todo mundo sonha em encontrar no caminho; é fascinante em seu vestidinho escocês axadrezado, os cabelos muito curtos e naturalmente ondulados, uma voz agradável, grave, cortês, viva, espirituosa, como o vinho da região. Ela está ali, mas não é para mim. É para o motorista do enorme caminhão. Percebo tudo em cinco minutos: eles vão se casar. Além disso, percebo também que ela é parenta do dono do café, prima ou sobrinha. O motorista é jovem, talvez trinta anos, moreno, uma cabeça que me agrada. Qualquer um gostaria de incluir o casal entre seus amigos. Eles se sentam de frente um para o outro, numa mesa pequena. Enquanto comem, ele conta um incidente na estrada. A jovem escuta com toda sua atenção. Tem enormes olhos cinzentos, nos quais toda a história parece se refletir, como numa tela de cinema. Eles se comportam muito bem. Mostram-se distintos e recatados. Acabam se levantando. Há um pequeno jardim por trás da casa. Eles vão para lá. Não lhes sou antipático, pelo menos penso que não, mas eles querem ficar a sós. Fico em colóquio com um gato preto e branco que vem me acariciar. Os ladrilhos no chão ainda brilham da lavagem matinal. No teto, as lâmpadas elétricas estão encerradas dentro de um

cubo. O dono deve ser um homem meticuloso. Não quero mais saber da hospedaria da visita anterior. Posso amar as coisas do passado, mas detesto a poeira, o mau gosto e principalmente a imitação.

Sinto-me bem aqui. Portanto, é melhor partir. Um último olhar para o jardim. O motorista e a jovem se abraçam. Ele também vai partir. Pago à avó, sempre ocupada na cozinha.

E recomeço a viagem. (14.7.1938)

Existe em La Charité uma boa ponte pela qual a estrada de Clamecy para Bourges cruza o Loire. Não é tão nova assim e meu tio Benjamin, o adorável herói de Claude Tillier, deve tê-la utilizado algumas vezes para ir saborear no outro lado do rio o vinho de Sancergues.

Resisto à vontade intensa de seguir seu exemplo e atravesso Nevers e Moulins a uma velocidade de foguete, sem lançar uma olhada sequer para as riquezas artísticas dessas duas cidades. Lapalisse me faz pensar em Monsieur de La Palice. Não é tão ruim assim, mas a gente se contenta com pouco quando está só. Percorro uma paisagem suave e insípida, como toda terra de vacas. A estrada começa a subir e entro numa região mais grandiosa, mas também bastante insossa. Talvez seja pelas pedras pretas que se espalham pela paisagem, aproveitadas na construção das casas nas aldeias. Enfim, Roanne. Um exemplo bem-sucedido de um lugar bonito arruinado por industriais desenfreados.

Ah, como os detesto! Não vou falar do ponto de vista social ou humanitário, pois nesse caso não acabaria mais! Atenho-me à simples questão estética.

Não poderiam enriquecer sem demolir de uma forma tão absoluta os lugares em que instalaram seus meios de produção? Não posso pensar sem tristeza no destino infeliz da ilha de Billancourt, outrora um lugar encantador, coberto por relva, salgueiros e choupos.

Aos domingos as famílias locais podiam passear ali, levar as crianças para brincarem O pescador podia tranqüilamente mergulhar o anzol numa água quase cristalina. Os namorados se divertiam. Agora, a ilha está cercada de cimento armado, toda fechada, como uma fortaleza. Parece até um submarino. Parece-me, por

Deus, que há muitos outros lugares no território em que a indústria poderia se instalar igualmente bem e servir melhor ao progresso. Porque o progresso não consiste apenas em fabricar alguns milhares de automóveis a mais por ano. Consiste também em melhorar as condições do homem, permitir que viva em bairros que não pareçam tanto com o inferno, proporcionar a contemplação ocasional de um lilás florescendo entre as margaridas numa campina. Por cobiça, juntaram tudo, empilharam tudo, as casas e os homens.

Os braços dos operários não produzem apenas o aço. Também oferecem aos gananciosos a possibilidade de especular. Onde os homens se concentram, vendem-se, compram-se e revendem-se terrenos. Os preços sobem. O metro quadrado torna-se tão caro que é preciso fazer ruas estreitas, habitações caras e mal ventiladas. Uma árvore é um luxo. Isso é bom para os bairros ricos. Vamos derrubá-la e ganhar mais algum dinheiro com o espaço aproveitável.

Um jardim! Deixem-me rir. Em primeiro lugar, eles continuam com o Bois de Boulogne e o Bois de Vincennes. Podem ir a pé e nos deixar em paz. E que se danem os que moram em Grenelle. Quanto aos que são obrigados a permanecer em casa, e cujas janelas dão para um pátio sórdido, basta comprarem, se quiserem respirar, aparelhos ozonizadores. Isso ajudará no desenvolvimento do comércio.

Felizmente, o homem é forte. Saberá se libertar de tudo isso e, mais tarde, nossos filhos construirão cidades em que os homens viverão melhor e por causa disso produzirão mais, servirão melhor à causa do progresso.

Essa atração pela feiúra se encontra até mesmo nas casas de nossos industriais. Suponho que o fato dos operários estarem mal alojados é para os industriais uma questão secundária, mas me parece incompreensível que eles próprios habitem em casas de tanto mau gosto.

Quando olho para aquele castelo pretensioso ou as casas de pedra com a torre em falso estilo feudal, não posso deixar de pensar: "Então são assim as classes dirigentes? É nessas coisas que elas moram?"

É verdade que do ponto de vista do conforto pode ser uma casa magnífica, mas em matéria de classe só mesmo rindo. "Diga-me quais são os teus gostos e te direi quem és!"

Para mim, a casa pretensiosa de um diretor de fábrica é a etiqueta que encobre uma mercadoria superada e sem grandeza. Francamente, devemos lamentar o Petit Trianon ou a casa de Jacques Coeur. Viva Versailles e Notre-Dame! Viva uma nova situação que proporcionará aos homens o desejo de construir de acordo com as necessidades da época e o gênio de nosso povo!

Um rápido adeus ao Loire. É bem pequeno, apesar de uma barragem que visa a lhe conceder ares de importância, artificialmente. Mesmo assim, ainda consegue transmitir um certo charme aos bairros da cidade que atravessa. Deixei-o para trás depois de Nevers e agora não tornarei a revê-lo.

Depois de um trecho montanhoso chego a Tarare e sigo pelo vale do Ródano. O Atlântico fica para trás, é o Mediterrâneo que me atrai de maneira irresistível.

Uma parada para comer num albergue que se encontra em posição bastante vantajosa, numa curva da estrada, no meio de uma próspera aldeia. Servem-me um vinho que é parente próximo do beaujolais, de uma bizarra cor malva, um gosto absolutamente delicioso. Para acompanhá-lo, um pedaço de salame feito no próprio albergue e que é simplesmente um manjar dos deuses. Ou melhor, não, porque neste instante desprezo Júpiter com seu triste néctar e sua lamentável ambrosia.

Vou embora com pesar. Mais uma coisa que dificilmente tornarei a encontrar. A qualidade rústica desses salames e desse vinho é desconhecida nas grandes cidades. A indústria, os grandes conglomerados financeiros, quase liquidaram isso, como todo o resto. A comida francesa é um pouco como nossa paisagem: o fim do período capitalista não lhe foi favorável. (28.7.1938)

Penso em Guignol cada vez que desembarco no cais do Saône. Não assisto a esse espetáculo há muito tempo e ignoro o que aconteceu com os cenários.

Quando eu era pequeno, os cenários em que se desenrolavam as aventuras de Guignol e Gnafron evocavam irresistivelmente os bairros antigos de Lyon. É verdade que os pintores que os executavam sempre copiavam o que tinham diante dos olhos, enormes paredes cinzentas e pretas, sem qualquer cornicho ou ornamento, telhados um pouco planos e com telhas romanas, já parecendo o Midi, pequenas fendas regulares no lugar das janelas.

Na verdade, encontramos telhas romanas além de Lyon. Desde tempos imemoriais que lentos lanchões sobem o Ródano e depois o Saône, carregados com a produção das olarias de Aubagne. Podemos encontrá-las até o Beaujolais. Nas bandas de Tournus há uma disputa entre o telhado borgonhês caprichoso, fantasista, um pouco chinês, tão atraente com suas pequenas telhas vermelhas, quadradas e planas, e o telhado latino, com suas telhas de um rosa claro e no formato de uma lombada. Há uma construção que me faz pensar nas telhas romanas. São os magníficos hangares de aviões em Orly, que vemos ao sair de Paris, sempre por essa mesma estrada nº 7.

Mas voltando a esses tetos latinos, sua presença parece normal numa região de sol, mas temos de indagar o que fazem em Lyon.

Poucas vezes atravessei a cidade sem que estivesse chovendo ou pelo menos houvesse neblina. Hoje, como de hábito, sinto-me penetrado por vapores frios que sobem do Saône e investem contra a colina de Fourvière.

Não falo isso para desdenhar de Lyon. É uma capital em toda a acepção da palavra e sua grandeza austera impressiona o visitante, mesmo que esteja apenas de passagem. E até essa atmosfera úmida contribui para lhe proporcionar um caráter bem particular.

Decido percorrer ainda mais oitenta quilômetros; será o maior prazer dormir na Tain-l'Hermitage. Servem ali um desses vinhos brancos sobre o qual vocês me diriam maravilhas, se tivéssemos a oportunidade de esvaziar um copo juntos.

Passo debaixo de chuva pela exuberante catedral de Vienne. A cidade se encontrava em estado de sítio na última vez em que estive aqui. Havia greves e manifestações. A polícia investira contra a multidão. Patrulhas percorriam as ruas. A cidade conquistada como se fosse estrangeira em tempo de guerra oferecia um

espetáculo de luto e desespero. Não posso mais atravessar Vienne sem recordar aqueles lamentáveis acontecimentos.

Um pouco mais adiante a chuva fina que me acompanha desde Lyon é substituída por uma tempestade, irmã gêmea da que me atingiu ao deixar Paris. Informam numa tabacaria que aquela chuva dura há mais de uma semana e que as estradas que sobem para a montanha estão interrompidas. Continuo com dificuldade. Encontro caminhões atolados numa espessa camada de lama que a chuva derrubou dos taludes para a estrada. O Ródano está amarelado de lama. A corrente impetuosa arrasta árvores, animais mortos, detritos de todos os tipos. Sou detido numa curva por uma massa de pedras que rolaram para a estrada. Os guardas me aconselham a não seguir viagem durante a noite. Mas quero chegar em Tain. Estou com os pés encharcados porque saltei do carro para verificar um trecho, pois temia ficar atolado. Meu chapéu parece um pouco com os sapatos de Carlitos no filme *Em busca do ouro*, na cena em que ele os utiliza como legumes para a sopa. Insidiosos filetes de água gelada escorrem por minhas costas. Nessas condições, o vinho branco de Tain-l'Hermitage não é apenas um capricho, mas uma necessidade.

Insisto e continuo a dez por hora através de uma paisagem de Apocalipse. Um último obstáculo, mas que me parece bastante sério. Uma espécie de lago se formou numa depressão na estrada. Qual será a profundidade daquela água amarelada? O nível mais perigoso está acima ou abaixo de meu carburador? Se insistir, não chegarei à sinistra conclusão de ser obrigado a acampar no meio dessa extensão líquida, como um índio sioux espreitando o caribu em sua piroga, no meio do Lago Ontário?

Estou tão encharcado que posso arriscar tudo e vou verificar a pé. Atravesso o trecho inundado com a maior cautela. A água na estrada não chega acima do meu joelho. Posso tentar a aventura. Volto ao carro e recuo um pouco para tomar impulso. Tenho na memória a história de Lantier, o maquinista de *La bête humaine*, de Zola, que recorre ao mesmo esquema para atravessar a neve que cobriu a estrada.

Depois de recuar uns quinhentos metros, avanço a toda velocidade e atravesso o obstáculo, levantando enormes esguichos de água. Talvez durante dois segundos sou o comandante de um

submarino no periscópio; ou melhor ainda, sou o herói de Conrad em *Typhoon*.

Nada melhor do que viagens solitárias para lembrar ao feliz viajante as velhas e agradáveis leituras.

Por toda parte há veículos enguiçados. Equipes de trabalhadores convocados às pressas trabalham durante a noite. Puseram na cabeça sacos pelo avesso para se protegerem da chuva. Essas coberturas pontudas lhes dão a aparência de fantasmas.

E são isso mesmo, no meio de toda essa lama, sob os elementos em fúria!

Chego finalmente à cidade de Tain, que oferece um estranho espetáculo de emigração. Há inúmeros caminhões estacionados na pequena praça. Só com muita dificuldade consigo encontrar um quarto. Janto e vou deitar, exausto, deixando para o dia seguinte a avaliação daquela insólita situação. (6.8.1938)

Sou despertado muito cedo por gritos furiosos. Arrisco uma olhada pela janela. Bem por baixo da janela há uma multidão irada e ameaçadora diante de quatro guardas, que tentam se explicar. Sob o céu baixo e carregado de nuvens, essas pessoas agitadas me dão a impressão de que serei envolvido em algum acontecimento trágico.

Nos primeiros dias da Grande Revolução, por exemplo, os acontecimentos em Grenoble em 1788 ou o terrível massacre dos operários da fábrica Révillon, no subúrbio de Saint-Antoine, durante as eleições para os Estados Gerais, devem ter começado assim.

Visto a calça e ponho os sapatos. Meto um casaco diretamente por cima do paletó de pijama e corro para a rua. O lugar está repleto de enormes caminhões que foram obrigados a parar ali, por causa da tempestade. É uma reunião impressionante. Tudo foi disposto um pouco por categorias, como numa reunião social em que as pessoas acabam por formar grupos, atraídas por simpatias misteriosas.

Num canto, imensos caminhões-tanques, cheios de combustível, aguardam pacientemente. Seus motoristas passam o tempo a tomar copos do famoso vinho branco de que já falei.

Aqueles que no momento pressionam os guardas são os responsáveis por mercadorias perecíveis. Se não chegarem logo a Paris, os queijos vão apodrecer e os legumes não valerão mais nada. Há também os que transportam encomendas individuais, que as pessoas despacharam pela estrada para chegarem mais depressa. A honra profissional está em jogo. O cliente que receberá a encomenda com vinte e quatro horas de atraso não vai querer saber se houve uma tempestade em Tain e concluirá que os famosos transportes rápidos não são tão rápidos quanto apregoam.

Só resta uma saída viável, as outras estando rigorosamente obstruídas por desmoronamentos ou por inundação. É a ponte que cruza o Ródano. A tempestade foi um pouco menos violenta no outro lado do rio e passando por Saint-Etienne será possível retomar a estrada em Roanne.

Infelizmente, é uma ponte com um limite de carga e acima de duas toneladas os caminhões se arriscam a cair. Os motoristas não se importam, estão dispostos a correrem o risco, embora carreguem quatro ou cinco toneladas.

Os guardas cumprem seu dever de oposição a essa travessia. A discussão é veemente. Os argumentos voam de um lado para outro.

Fui dar uma olhada no Ródano. A ponte liga Tain na margem esquerda a Tournon na margem direita. As duas cidades possuem uma aparência montanhesa. As casas escuras são comprimidas contra o rio, de um lado pelos últimos contrafortes dos Alpes e do outro pelo Maciço Central. Isso forma uma espécie de corredor sombrio, pelo qual o Ródano abriu um caminho com a maior dificuldade.

Admiro a coragem dos motoristas dos caminhões, pois nem mesmo a pé eu me sentiria seguro. Os cabos de aço e as pranchas vibram sob o meu peso, como os cabos de um velho avião. Inclinando-me, observo a passagem vertiginosa de uma enorme massa de água lamacenta. Detritos de todos os tipos continuam a ser arrastados para o Mediterrâneo. Se o caminhão caísse lá embaixo, seria mais um e ponto final! Os guardas têm razão, mas por que são apenas quatro em tais circunstâncias?

O mau humor, no entanto, se abranda abruptamente, graças a um incidente que poderia se tornar trágico. Um caminhão-tanque

repleto de gasolina acaba de pegar fogo, em decorrência de um problema no carburador. Isso nada tem de surpreendente, depois de uma noite passada sob a chuva, o carburador e os canos estão cheios de água, a mistura dos gases não é apropriada. Quando digo que o caminhão pegou fogo, devo ressaltar que o fogo se limita ainda apenas ao carburador e ao cano de descarga. Mas um metro atrás há duas toneladas de gasolina encerradas em zinco e ao redor diversos outros veículos do mesmo gênero. Isso significa que toda a cidade vai explodir se o fogo não for controlado.

Neste momento a existência de Tain-l'Hermitage depende do sangue-frio de um pequeno homem diante das chamas, enfrentando-as calmamente com um extintor e estopas.

Há um princípio de pânico. Os motoristas dos caminhões não se afobam. Agrupam-se em torno de seu camarada para ajudá-lo.

O sangue frio desses trabalhadores prevalece sobre o perigo. O fogo é apagado. As pessoas se acalmam e vão selar a paz com uma nova garrafa de vinho branco.

Duas horas mais tarde as equipes de operários encarregadas de desobstruir a estrada nº 7 conseguem abrir uma passagem na direção de Marselha. Anuncia-se que meia hora depois será reaberta também a estrada para Lyon. O otimismo ressurge, os motores roncam, os guardas e a multidão conversam amigavelmente. Cada um esquece as próprias desgraças para pensar nos problemas dos camponeses da região, duramente atingidos.

Despeço-me dos camaradas de uma hora com quem acabo de partilhar o pequeno drama e parto na direção de Nice, onde chego sem incidentes. (11.8.1938)

NOITE DE NÚPCIAS

Ofereceram-me há pouco tempo essa distração que chamam "ir a uma boate". Consiste em espremer uma porção de pessoas num pequeno espaço sem ar, mas com muita fumaça. Era uma boate elegante e muito cara. Reconheci no mesmo instante várias celebridades do cinema As mulheres usavam lindos vestidos, com as

costas à mostra. Havia costas de todas as categorias: estreitas, arredondadas, pontudas. Bem na minha frente havia umas costas completamente arrepiadas, que me causaram dó.

Sinto saudade da moda do século XVIII, que permitia às mulheres mostrar os seios, em vez das costas. Pode ser que eu me engane, mas me parece que seios são bem mais atraentes do que costas.

Eu já ia esquecendo de dizer que estávamos quase mergulhados na semi-escuridão, no gênero íntimo e artístico, e que uma orquestra, excelente, diga-se de passagem, enchia meus ouvidos com melodias pungentes. É curioso constatar quantas pessoas que se divertem adoram o gênero melancólico. Quando eu era garoto, pensava que um pândego era um cavalheiro que dançava em cima da mesa, derramava champanhe no piano, embriagava-se no meio de mulheres requintadas e fáceis e ao amanhecer acabava na delegacia, depois de agredir vários guardas.

Pois não é nada disso. Um folião, um pândego, é um cavalheiro totalmente lúgubre. Se dança, é bem devagar e com compunção. E as mulheres ao redor choram em seu uísque, contando suas desgraças. Em nossa época, para esse tipo de cidadãos, é incontestável que se divertir consiste em se entediar.

Uma jovem vem nos cantar em espanhol canções muito bonitas. Aplaudo com vigor, o que não é de bom-tom por aqui. As pessoas manifestam sua aprovação com as pontas dos dedos. Ela nos oferece outra canção e mais outra. Os clientes pedem suas músicas prediletas. Atrás de mim, um enorme rapaz louro se levanta e pede: *Arriba España*. Pergunto-lhe gentilmente se não bebeu demais, se não se sente um pouco doente. Claro que não. A coisa é para valer. Ele quer mesmo *Arriba España*. E pontua o pedido com gritos frenéticos de "Viva Franco!"

O mais curioso é que o público não manifesta nenhuma reprovação e considera o pedido absolutamente natural. Minha conversa com o cavalheiro foi se tornando agressiva. Já íamos chegar às vias de fato quando, rapidamente, ele desaparece diante de meus olhos, como se caísse num alçapão. Temendo um escândalo (as paredes do local são ornamentadas com uma porção de bibelôs frágeis), o gerente julgara melhor dar um sumiço naquela insólita atração.

Porque se tratava mesmo de uma atração. Lá fora, os motoristas de táxi estavam às gargalhadas. Um deles me explicou: "É a primeira vez que ele quebra a cara. Trata-se de um dançarino da casa. Todas as noites faz a mesma coisa. Agrada à clientela..." Incrível!

Para que possam esquecer essa história sinistra, contarei outra, igualmente passada numa boate, mas melhor. Numa noite dessas, em um lugar bem parecido com o primeiro, eu conversava com um amigo que é judeu. Ele não é muito grande, tem um ar muito doce, mas que ninguém se fie.

Um sujeito enorme veio fitá-lo ostensivamente e lhe disse, depois de um exame cuidadoso: "Mais um judeu sujo!"

Mal terminara a frase quando o punho de meu amigo acertou em cheio na sua cara, lançando-o pelo meio das mesas, em meio ao estrondo de garrafas e vidros quebrados.

O sujeito passou meia hora desmaiado. Meu amigo esperou que ele despertasse, cumprimentou-o polidamente e fomos embora.

Arianos grandes e louros, fiquem sabendo, também caem às vezes! (25.8.1938)

AH, COMO É BOM SER FRANCÊS QUANDO SE CONTEMPLAM AS COLUNAS!

Não me senti tão satisfeito assim esta semana, ao ver os parisienses aclamarem nosso presidente de volta de Munique.

É verdade que me sinto feliz em poder continuar nos meus pequenos trabalhos pessoais, em vez de ir ao outro lado do Reno para me inteirar sobre os progressos da pirotecnia moderna. Ainda mais porque talvez não seja necessário ir tão longe para realizar esse estudo. Provavelmente se pode fazer melhor aqui em Paris!... Seja como for, acho que nossos representantes exageraram um pouco no gênero do "bonzinho".

Há mulheres sobre as quais se diz: "É um boa moça." Isso significa que elas são incapazes de resistir a um proposta masculina apresentada com firmeza. Mas essas jovens ainda têm uma desculpa: são seus próprios encantos que elas oferecem com tanta generosidade, não os da vizinha. Creio que há uma grande diferença entre uma prostituta honrada que paga honestamente com seu corpo e o cafetão que faz o que quiser com ela, despachando-a de Marselha para Montevidéu, de Casablanca para a Rue Laferrière, sem pedir sua opinião.

Esse pacto a quatro tem o seu pequeno aspecto de "tráfico de escravas brancas", que seria muito engraçado se não fossem as conseqüências.

De qualquer forma, proporcionou a nossos jornais a oportunidade de publicar fotografias deslumbrantes. Como exibição de vaidades, não podiam ser melhores.

Repararam nos rostos bem nutridos, sorridentes e satisfeitos, nas papadas, nas dobras gordurosas na nuca, nos uniformes? O mais vistoso é Goering. No lugar de Daladier e Chamberlain, humildes representantes de nossas supostas democracias nessa feira estrangeira, eu me sentiria um pouco humilhado. Além disso, acho que Goering é que está morto. Quando se resolve brincar, deve-se ir até o fim, sem se deter em considerações vãs de pudor na vestimenta e outras evasivas, que só servem para os representantes de nossas velhas burguesias.

Portanto, os alemães entrarão na região dos sudetos. Nossos jornais vão publicar, como fizeram no caso de Viena, as brincadeiras que os hitleristas não deixarão de fazer com os judeus da região? Veremos de novo os anciãos lavarem as calçadas com os joelhos na lama? As mulheres obrigadas a desfilarem com cartazes infames? Seremos de novo testemunhas indiretas e distantes dessas diversões nazistas praticadas com tanto empenho contra os vencidos?

Talvez, se os jornais se dignassem a nos transmitir essas notícias, não pareceria tão bom e não nos sentiríamos tão orgulhosos de sermos franceses neste momento, mesmo contemplando a coluna do jornal!.. (7.10.1938)

MEU PRÓXIMO FILME

A ação de meu próximo filme será situada nos dias atuais, por causa dos postes telegráficos. Não que a história, cuja primeira palavra ainda ignoro, seja obrigatoriamente uma história de telégrafo. Mas os postes telegráficos tornaram-se uma obsessão para mim depois de *La Marseillaise*. Quando se roda um filme considerado "histórico", no qual não se ajusta esse tipo de acessórios, descobre-se que todas as cidades e aldeias da França estão repletas desse emblema insolente. Há postes de madeira, de ferro, de cimento armado. Encostam nas paredes das casas, obstruem a vista das igrejas mais belas. Assim, é preciso uma maquiagem. Um pouco de tinta que seca rapidamente esconde uma parte, uma falsa árvore plantada às pressas dissimula o resto. Mas que perda de tempo e de histórias! Viva o filme em que os personagens podem desfilar com um sorriso tranqüilo diante de uma teia de aranha artificial!

Eu gostaria de fazer um filme que transcorresse num telhado. Imaginemos, por exemplo, que um incêndio obriga três ou quatro pessoas a se refugiarem num telhado; por baixo, o fogo alcança a escada, no primeiro andar, começa a subir, lenta mas inexoravelmente. Os bombeiros se agitam, arrumam as mais extraordinárias combinações de escadas. O público acompanha as peripécias do drama. Nossos personagens lá em cima não são incomodados pela fumaça, porque está ventando. O acaso faz com que tenham em seu poder ovos cozidos, rosbife frio e algumas garrafas de cerveja. E como o incêndio é muito lento, acabam por se acostumar com a situação e se põem a comer tranqüilamente.

Entre eles se desenrolará um drama que nada tem a ver com o perigo iminente, mas sim no gênero da grande aventura romântica. Eles vão se amar, jurar um amor eterno, depois se trair e se vingar. Um deles poderia ser um estrangeiro de um país distante, como Otelo. No momento em que a virtude será finalmente recompensada e os maus punidos, o telhado desaba e eles mergulham nas chamas.

Esse roteiro teria um grande inconveniente, o de não ter um final feliz. É verdade que os finais infelizes estão em moda, mas

também não podemos exagerar. Um final infeliz deve assim mesmo oferecer o pretexto para cenas de um herói desesperado que, com a morte na alma, segue para outros destinos. Mas essa espécie de queda, ao estilo das velhas cascas de noz que se jogam na lareira no inverno, enquanto se esquentam os pés com vinho do porto, carece totalmente de dignidade. Talvez pudéssemos imaginar no último momento um avião a salvar o mocinho e a mocinha, enquanto o traidor vai assar como um frango. Ou então sejamos realistas; afinal, não há motivo algum para que os bombeiros não cumpram corajosamente o seu dever e nos braços deles a mocinha escapará do incômodo refúgio, enquanto o apaixonado e o traidor, enlaçados por uma vez, aguardam a morte juntos.

Quero ressaltar que não conto esta história para bancar o perverso, mas apenas porque me agrada e me impressiona. Se não a apresento aos produtores, é para evitar os olhos no chão, as expressões de comiseração, prenúncios de hospício iminente.

Pergunto-me se a heroína deve ser loura ou morena. Obviamente, tem-se abusado das louras e o cinema nos oferece neste momento um bom estoque de morenas bem proveitosas. Mas pensemos no céu... não no céu metafísico, mas no céu de verdade. Porque é evidente que sobre o telhado haverá planos amplos tendo o céu como fundo; nesse caso, a loura fica melhor. E em Paris, onde o céu muitas vezes fica esbranquiçado, os cabelos escuros fariam um contraste muito brutal.

Diga-se de passagem que sem dúvida os céus serão o grande veneno da história, o equivalente aos postes telegráficos de *La Marseillaise*, porque de qualquer forma será preciso "fundi-los". A uma pergunta formulada pelo amante diante de um céu guarnecido de cúmulos claros e majestosos, o traidor não pode responder diante de um fundo carregado de nimbos escuros e trágicos. Ainda mais se na montagem as duas cabeças se alternarem, os cúmulos e nimbos se justapondo, para grande desespero dos meteorologistas amadores.

Por outro lado, rodar as cenas diante de um espelho seria bastante banal e os atores não estariam no clima. Para enquadrá-los, um pouco de frio e um pouco de vento não fariam mal. Não chegaríamos ao ponto, é claro, de pôr fogo na casa. Isso seria

perigoso. Sabe-se quando se ateia um incêndio, mas não se sabe quando pode ser apagado. E, além do mais, os equipamentos custam muito caro!

Não resta a menor dúvida de que tudo isso é muito complicado; desisto, vou procurar outra história. (*Ce Soir*, 2.3.1938)

UM DIA COM MARCEL PAGNOL

Eu sabia que Marcel Pagnol se instalara com sua equipe em Castelet para rodar *La femme du boulanger*.[1]

Le Castelet é uma pequena aldeia a cerca de vinte quilômetros a oeste de Toulon. É preciso subir por uma estrada pequena e difícil, em ziguezague, para chegar lá. No alto da montanha se descobre um platô fascinante. Em todos os cantos em que a natureza acumulou um pouco de terra arável crescem lindas oliveiras, videiras, cereais. Depois de uma última volta, chega-se abruptamente a um ponto do qual se descortina todo o vale. A nossos pés, uma planície fértil é aproveitada ao máximo por seus diligentes habitantes. São pessoas muito práticas. Utilizam os meios de cultura mais modernos. A planície é dividida por um tabuleiro pelos canais de irrigação, sebes e separações dos campos. Do alto, pensa-se numa bela tapeçaria moderna.

Le Castelet não é uma aldeia de turismo, com muralhas, masmorras e ameias. É uma autêntica aldeia de camponeses, o que é muito mais interessante. As casas são sólidas, com telhados novos. Não estão ali para alegrar os olhos de turistas românticos, mas para abrigar camponeses depois do árduo trabalho nos campos.

Não encontro o menor vestígio da equipe de Marcel Pagnol. Mas numa granja um transformador elétrico, ligado a baterias de acumuladores impressionantes, ronca suavemente. Isso significa que as câmeras não estão longe. Em outro canto há telas contra o sol, alinhadas ao longo da parede. Encontro em seguida alguns projetores, cabos que se estendem pela rua e um grupo eletrógeno. Esse grupo me diz alguma coisa. Houve um tempo em que trabalhávamos junto com Marcel Pagnol, pois partilhávamos a paixão pelos trabalhos de eletricidade e mecânica.

Todo esse material está confiado à boa vontade dos habitantes de aldeia. Crianças brincam entre os projetores. Um camponês afasta um cabo para permitir a passagem de seu asno.

Acabo encontrando Marcel Pagnol na praça da aldeia e descubro o motivo para o silêncio e o abandono dos outros lugares: é a hora sagrada do jogo da bola.

Nós nos abraçamos e no mesmo instante entro numa das quadras. Mas logo desisto. O setentrional que eu sou não consegue ser um adversário à altura para os competentes meridionais. Afasto-me com Marcel para tomar um copo de vinho na casa de Martin, um de seus amigos, agricultor da região. Pouco a pouco aparecem muitos companheiros que eu não via há bastante tempo. Aqui está Suzanne, sua montadora, com quem fiz *La nuit du carrefour* e *Boudu sauvé des eaux*. Reencontro os maquinistas e eletricistas com quem fiz *Toni*. Também reencontro o extraordinário amigo Blavette, que representou Toni. Depois aparecem Dullac, o Javel de *La Marseillaise*, e todos os personagens das peças de Pagnol: é Monsieur Brun que enche meu copo; é Orane Demazis, a inesquecível Fanny, que me corta uma rodela de salame; e é o próprio César, o grande Raimu em pessoa, que me prepara um pedaço de bife num fogo de lenha.

Todos conversam. Discute-se agricultura. Marcel é o centro de todo este pequeno mundo, que na verdade é enorme por sua importância. Não nos iludamos. O cinema francês existe porque ainda há independentes, gente que não se submete aos trustes. A maior parte de meus colegas, dos menores aos mais ilustres, trabalha para as grandes empresas americanas ou para a Tobis e a Ufa, que são alemãs e estão sob o controle direto de Hitler e Goebbels. Não os culpo. É preciso viver. Culpo apenas os poderes públicos que deixam nossos adversários se apoderarem de maneira lenta, mas inexorável, do mercado nacional.

Prestemos homenagem a Marcel Pagnol, que se absteve de todas essas combinações e permaneceu absolutamente livre. Sua posição é bastante forte agora, porque pode projetar o filme produzido para o público sem passar pelos perigosos intermediários

[1] *A mulher do padeiro*. (N. do T.)

que conhecemos tão bem. Pode-se gostar ou não de seus filmes. Pode-se estar ou não de acordo com ele, mas é inegável que Marcel diz o que pensa e não aceita ordens de ninguém.

Sua maior indignação é o fato de nossos grandes industriais terem deixado sair da França a fabricação de película. Ele cita as cifras astronômicas que pagamos todos os anos a alemães e americanos pela aquisição de Agfa ou Kodak.

É como o som. Ele não entende por que não há um som conveniente na França, por que somos obrigados a recorrer à Western Electric, R.C.A. ou Tobis para fazer nossos filmes. Tudo isso não passa de pretextos para enviar nosso bom dinheiro para o exterior.

Depois, ele fala de seus projetos: gostaria de contribuir, por menos que fosse, para trazer de volta à França essas indústrias absolutamente vitais. Para isso, no entanto, é preciso união, o que é quase impossível. No cinema, a partir do momento em que alguém tenha um mínimo de importância, passa a se considerar o papa. É do choque dessas vaidades que surgem as lutas internas de que se beneficiam as firmas estrangeiras instaladas na França.

Mas chega de falar na política do cinema. A hora do recreio acabou. Retoma-se o trabalho. Cada um vai para seu posto. Parece que tudo transcorre sem qualquer orientação. Marcel Pagnol nem mesmo assiste sempre às tomadas de cena. Seu método é diferente: conversa com cada um, dá sua idéia em longas conversas em torno de um *pastis*. Os atores adquirem uma noção de seus personagens; os operadores compreendem seu futuro trabalho. Em suma, cada um aprende com essas pequenas conferências. E depois se passa à execução.

Marcel Pagnol desaparece durante as tomadas de cena. Não quer de jeito nenhum influenciar ninguém. Não deseja contrariar as idéias pessoais do mais humilde de seus colaboradores. Alguns se queixam, prefeririam uma direção mais firme. Mas acho que só o resultado conta, qualquer que seja o método. E há um fato incontestável: os filmes de Marcel Pagnol possuem sua marca característica. Não se parecem com nenhum outro. Enquanto a produção de um determinado autor de filmes pode parecer banal e igual a todas as outras produções do mundo, a de Marcel Pagnol se

destaca por uma absoluta originalidade. Portanto, ele tem motivos para trabalhar assim, porque dá certo.

Antes de partir, assisto à realização de uma cena. Aprecio deslumbrado essa linguagem tão clara, tão firme e ao mesmo tempo tão sensível; em uma palavra, tão francesa.

Depois, trocamos um último abraço e vou embora. (*Regards*, nº 238, 4.8.1938.)

3. AMIGOS E CINEASTAS

HOMENAGEM A ELIE FAURE

Não posso pensar em Elie Faure sem imaginá-lo conversando com meu pai. Vejo os dois — pela idade, homens do século passado — discutindo alguma questão quotidiana. Raramente falavam de arte. Uma espécie de recato os afastava dos grandes problemas. O que os aproximava era uma atração intensa e comum pela autenticidade. Elie Faure era um homem de extraordinária percepção, talvez neste ponto o maior de nossa época, um implacável realista. A percepção e o realismo fizeram-no um homem essencialmente moderno. Em comparação com ele, os jovens críticos dão a impressão de suportar o peso de centenas de anos.

Essas características também o converteram automaticamente numa espécie de profeta.

Há duas coisas pelas quais lhe sou particularmente reconhecido: logo depois da guerra, li seu maravilhoso *Arbre d'Eden*. Nesse livro, havia o estudo mais sério sobre os grandes valores contemporâneos que até então eu consultara e deparei-me deslumbrado com um capítulo dedicado a Charlie Chaplin e ao cinema.

Era a primeira vez que um escritor tão "sério", um filósofo universalmente respeitado, se dignava considerar esse ofício, que já me atraía irresistivelmente. E quando digo se dignava, penso na atitude dos outros. Porque Elie Faure nunca se "dignava". Sempre se lançava a qualquer coisa com todo seu coração, com toda sua inteligência.

A segunda coisa é sua compreensão afetuosa dos quadros da última fase de meu pai. Enquanto quase toda a crítica recuava di-

ante dessa nova fase, ele percebeu as causas e os efeitos da renovação de um criador.

O temperamento de Elie Faure o impelia com vigor para tudo o que era vibrante e novo. Um espetáculo excepcional e admirável o desse homem, que até o fim nos deu o exemplo da verdadeira juventude. (*Europe*, nº 180, 15.12.1937.)

ERIC VON STROHEIM

Quando *La veuve joyeuse*[1], de Eric von Stroheim, foi apresentado à imprensa e aos meios cinematográficos, todos concordaram que era medíocre e que não se agüentaria por mais de três dias. Censuravam em particular o fato de não ser exatamente *La veuve joyeuse*. Nosso público, alegaram certos exibidores, não reconheceria a opereta e ficaria irritado. O filme fez um sucesso espetacular. Foi um dos primeiros a permanecer em exibição por longas semanas no cinema Madeleine; e eu, que acompanhara todas essas discussões, regozijei-me ainda mais porque se tratava de uma vitória pessoal. Quinze anos já se passaram e esses acontecimentos se mantêm vivos em minha mente como se tivessem ocorrido ontem. É que Eric von Stroheim era para mim uma espécie de deus; agora que o conheço bem, que ele me concede a honra de me chamar de amigo, minha opinião não mudou.

Outra noite eu estava num café com ele e Pierre Lestringuez. Recordamos nosso entusiasmo por ocasião do lançamento de *Greed*[2], essa obra-prima absoluta do cinema, que outrora Tallier projetou entre as ursulinas. E comentamos: "Se naquela época nos dissessem que um dia sentaríamos à mesma mesa que o autor daquele filme, acharíamos que era uma gozação."

E, no entanto, é verdade. O homem de *Greed*, *La veuve joyeuse*, *Chevaux de bois*[3], *Mariage de princes*[4] *Symphonie

[1]*The merry widow / A viúva alegre*. (N do T.)
[2]*Ouro e maldição*. (N. do T.)
[3]*Merry go round*. (N. do T.)
[4]*Honeymoon/Lua de mel*. (N.do T.)

nuptiale*[1] (não dá para citar todos) está em Paris. Podemos vê-lo, conversar. Quantas lições não podemos recolher desse mestre; em minha opinião, o maior autor de filmes desde que o cinema existe... Eu o situo acima de Carlitos, porque ele jamais usou o recurso sentimental de que o genial cômico se serve, de forma tão feliz, para atingir o coração de seus espectadores.

Stroheim jamais recorreu às lágrimas. Sempre foi duro, nunca fez concessões. O caminho que escolheu era o menos fácil. Uma espécie de dignidade altiva sempre o manteve afastado do romanesco e do sentimentalismo. Sempre desdenhou essas armas, sem dúvida porque permitiriam a um homem de sua qualidade acertar em cheio a cada golpe.

É um ator extraordinário. E ainda mais admirável como alguém que estimula os outros[2]. (*Cinémonde*, nº 529, 7.12.1938)

*

Se faço cinema, é por causa de Stroheim. Ele partilha essa responsabilidade com Charlie Chaplin e D.W. Griffith. Mas seria impossível para mim seguir as pegadas dos dois últimos. Charlie Chaplin era o principal intérprete em seus filmes e eu tinha muito pouca confiança em minha vocação de ator para ousar aparecer na tela. Quanto a Griffith, seu puritanismo do Sul se situava no campo oposto de meu panteísmo mediterrâneo. Ao contrário, com Stroheim senti imediatamente que penetrava num mundo que não me era de todo estranho. O seu primeiro filme que conheci foi *Folies de femmes*. Assisti-o várias vezes e só depois de algumas sessões é que compreendi que a Monte Carlo representada na tela deveria ser uma projeção da pequena cidade que eu conhecia tão bem, uns poucos quilômetros a leste de Nice: uma cidade feia, com um jardim ridículo, que os habitantes

[1]*The wedding march / Marcha nupcial*. (N.do T.)
[2]*Avant-Scène du Cinéma*, nº 44, janeiro de 1965, republicou trechos do artigo "Un Renoir!", de Eric von Stroheim, aparecido em *Cinémonde*, nº 476, 1.12.1937, que acabava com as seguintes linhas, não reproduzidas:

"Amo Jean Renoir. Meu maior pesar é o de não ter participado do elenco de *La Marseillaise*; meu desejo mais profundo é o de obter um papel em outro de seus filmes, por menor que seja. E o desempenharei, com alegria no coração, da melhor forma que puder... e de graça."

chamavam de "camembert" e um cassino que parecia um bolo confeitado. A Monte Carlo de Stroheim, ao contrário, era entusiasmante. Concluí que era a Monte Carlo verdadeira que estava errada.

Comecei a recolher todas as histórias possíveis sobre Stroheim. Foi assim que um francês de volta de Hollywood me contou que o realizador de *Folies de femmes* interrompera uma tomada de cena para a qual reunira mil figurantes porque um guarda do palácio, ao fundo, bem longe, não estava com luvas brancas. As mãos desse guarda, cujas funções o mantinham a mais de cem metros da câmera, com certeza estavam invisíveis. O próprio guarda deveria ter o tamanho de uma mosquinha na tela do Marivaux. E Stroheim sabia disso muito bem! Mas exigiu as luvas brancas do guarda. E tinha razão. Esse detalhe ínfimo provavelmente custou uma fortuna à Metro, mas talvez seja o ponto de partida de um dos sonhos que Stroheim conseguiu eternizar.

Stroheim me ensinou muitas coisas. A mais importante de suas lições talvez seja a de que a realidade não tem valor se não é transposta. Em outras palavras, um artista só existe se consegue criar seu próprio mundo. Não é em Paris, Viena, Monte Carlo ou Atlanta que os personagens de Stroheim, Chaplin e Griffith evoluem. É no mundo de Stroheim, Chaplin e Griffith.

Mais tarde tive a honra de contar com Stroheim como intérprete em meu filme *La grande illusion*. Ele se empenhou ao máximo para me fazer esquecer que era um dos profetas de nosso ofício. Sou-lhe grato por isso, mas menos do que por algumas lições fundamentais que ele me dera de longe, vinte anos antes. (1958)

■

O produtor de *La grande illusion* decidira que o filme seria realizado e estávamos na fase da escolha dos atores.

Em meu roteiro havia diversos papéis pequenos de comandantes alemães de campos de prisioneiros. Um dia me anunciaram que Stroheim tinha a intenção de voltar à Europa e que aceitaria interpretar até mesmo um personagem secundário. Haviam lhe falado de meu projeto e parecia interessá-lo. Apesar disso, por prudência, ele foi assistir a meu filme *Les bas-fonds* e me contaram que se declarara encantado.

Essa reação me proporcionou um acesso de orgulho. Na Índia, um jovem que aspira ao conhecimento de certas verdades metafísicas adere a um guru, isto é, um guia espiritual. Apeguei-me a diversos gurus no início da carreira. Foram Charlie Chaplin, D.W. Griffith e Stroheim. Jamais os encontrara pessoalmente, mas conhecia seus filmes de cor. Quando Stroheim entrou em minha sala, foi diante de um mestre familiar que me inclinei. As conseqüências não deviam decepcionar nem o mestre nem o discípulo que se tornava colega.

Apressei-me em reescrever o roteiro e de diversos papéis fabriquei o papel de Raufenstein. Esse personagem, para minha grande alegria, agradou a Stroheim.

Tivemos uma única divergência, o que foi um milagre, quando se pensa no romantismo de Stroheim em contraste com um certo realismo que era a minha tendência nessa época. Foi a propósito do número de condecorações atribuídas ao referido personagem. Stroheim queria muitas. Eu preferia que fossem impressionantes, mas poucas. Tive uma inspiração e mostrei a Stroheim a fotografia de um ator de Hollywood num papel de general, vergando ao peso de uma porção de medalhas, dizendo: "Veja só o que eles fazem por lá." A discussão fora veemente e chegáramos quase ao ponto de rompimento. Diante daquela fotografia hollywoodiana, fomos dominados por um riso incontrolável, caímos nos braços um do outro, derramamos algumas lágrimas e partimos para a conquista de *La grande illusion*.

NÃO, *MONSIEUR VERDOUX* NÃO MATOU CHARLIE CHAPLIN!

Tive um sonho estranho na noite passada. Estava em minha sala de jantar, prestes a destrinchar um pernil de carneiro. Tratei de fazê-lo ao estilo francês, ou seja, no sentido do comprimento. Esse sistema permite obter pedaços bem diferentes. Aos que gostam de carne cozida, reservam-se os primeiros pedaços; aos que preferem a carne malpassada, esperam-se as fatias mais próximas do osso. Ao indagar o gosto de meus convidados, eles emergiram dessa névoa branca que só existe quando se dorme.

Pude então reconhecer pessoas que admiro e amo. Os casais de *The best years of our lives* [1] estavam à minha mesa e me sorriram amavelmente. Servi-os e eles comeram com um apetite intenso. Ao lado deles, o padre e a mulher grávida de *Roma, cidade aberta* se mostravam um pouco mais reservados, mas não menos cordiais. Na extremidade da mesa os apaixonados de *Brève rencontre*[2] mantinham-se de mãos dadas. Essa audácia era a prova de que ali se sentiam confiantes e me senti lisonjeado. Quando eu ia servir a misteriosa Vérite, de *Les enfants du paradis*[3] , tocaram a campainha da porta.

Fui abrir e deparei-me com um cavalheiro de aparência distinta. Lembrava vagamente alguém que eu conhecia bem, uma espécie de vagabundo que fizera o mundo inteiro rir. Mas logo compreendi que essa semelhança era apenas física. Mesmo sob o suntuoso capote de pele do proprietário de minas de ouro, o outro permanecera um produto das ruas. Sabia-se muito bem que ele jamais se refinaria de um momento para outro. Enquanto que este certamente nascera numa "boa família". Os pais lhe haviam ensinado a se portar convenientemente à mesa e a beijar as mãos das damas. E de sua pessoa emanava aquela impressão de paixões contidas, segredos terríveis, apanágio da burguesia das velhas civilizações ocidentais.

Apresentei-me. Com uma polidez requintada, típica da velha província e de uma sólida educação, ele disse que se chamava Verdoux. Pôs o chapéu e a bengala numa cadeira, com um piparote removeu um pouco de pocira do paletó, ajustou os punhos da camisa e se encaminhou para a sala de jantar. No mesmo instante os outros se apertaram para lhe dar lugar. Pareciam felizes em vê-lo. Era evidente que pertenciam à mesma sociedade.

Saímos de casa após o jantar. Mas a notícia da presença de meus ilustres convidados se espalhara e a rua se encontrava abarrotada de gente. O entusiasmo explodiu quando descemos os degraus da varanda. Houve apertos de mão, empurrões, pedidos de autógrafos. E de repente uma mulher muito magra, usando um

---

[1] *Os melhores anos de nossas vidas.* (N. do T.)
[2] *Brief encounter / Desencanto.* (N. do T.)
[3] *O boulevard do crime* . (N. do T.)

chapeuzinho agressivo, reconheceu Monsieur Verdoux e apontou-o. Estranhamente, o entusiasmo se transformou em fúria. Avançaram para ele, os punhos levantados. Tentei entender o que acontecia e gritei em vão a mesma pergunta: "O que ele fez? O que ele fez?" Mas não pude entender as respostas, porque todo mundo falava ao mesmo tempo e os golpes de bengala que choviam sobre o infeliz eram ensurdecedores. Tão ensurdecedores que despertei em sobressalto e fechei a janela que a ventania da tempestade acabara de bater violentamente.

Não creio que os críticos que atacaram com tanta violência Charlie Chaplin, a propósito de seu último filme, agissem por razões pessoais ou políticas. Ainda não chegamos a esse ponto na América. Creio que era mais um pânico por uma mudança completa, diante de um avanço particularmente abrupto na evolução de um artista.

Não é a primeira vez que isso acontece e não será a última. Molière foi vítima do mesmo mal-entendido. E os críticos hollywoodianos que se recusam a reconhecer as qualidades de *Monsieur Verdoux* estão em boa companhia. Na verdade, os que desprezavam Molière se chamavam La Bruyère, Fénelon, Vauvernagues. Acusavam-no de escrever mal. Censuravam seu "barbarismo", o jargão, as frases forçadas, as impropriedades, as incorreções, o acúmulo de metáforas, as repetições cansativas, o estilo inorgânico.

A hostilidade de determinados críticos não é o único ponto de semelhança nas carreiras de Molière e Chaplin.

No começo, o primeiro obteve muito sucesso, seguindo as tradições da comédia italiana. Seus personagens apresentam-se com trajes e nomes familiares, seus papéis são aqueles com que o público está acostumado. Só que sob a maquiagem de Sganarelle e por trás das cambalhotas de Scapin o autor acrescenta um elemento mais raro: um pouco de verdade humana. Mas na superfície não houve muita mudança aparente. Quando a situação se arrasta, uma boa saraivada de golpes de porrete provoca o riso certo. O lado sentimental é garantido pelas receitas que não diferem, a não ser pela maestria do autor, das que eram usadas na época: um jovem nobre ama uma jovem criada e enfrenta a oposição da família. No entanto, ao final, tudo se acerta.

Descobre-se que a ingênua é uma moça bem-nascida, que ainda criança foi raptada por piratas.

Chaplin, para começar, segue simplesmente as tradições do gênero mais em voga no mundo: o *vaudeville* inglês. Prende os pés nos degraus da escada e as mãos no papel pega-moscas. Em seus filmes o aspecto sentimental é representado por crianças abandonadas e moças maltratadas pela vida, uma herança dos velhos melodramas. Apesar disso, ele jamais cede à pior vulgaridade de nossa época: a falsa bondade lacrimosa. E por trás da máscara triste de seu personagem, assim como sob as barbas postiças de seus companheiros, não demoramos a perceber homens feitos de carne e osso. Ao crescer, como Molière, ele introduz num quadro convencional, que tornou seu através do talento, os elementos de uma observação cada vez mais profunda e de uma sátira social cada vez mais amarga. Contudo, as aparências permanecem as mesmas, ninguém fica chocado, ninguém protesta.

Molière decidiu um dia renunciar à forma que lhe garantira o sucesso e escreveu *L'Ecole des femmes*. As acusações foram imediatas. Foi tratado de farsante. Irritaram-se por ele ser diretor, comediante e autor.

Chaplin escreveu um dia *Monsieur Verdoux*. Abandona as formas externas a que acostumara seu público. Uma tremenda indignação, ele é arrastado na lama.

Depois de *L'Ecole des femmes*, Molière, em vez de ceder, continuou a aplicar golpes, cada vez mais violentos. Sua peça seguinte foi *Tartufo*, que atacava a falsa religião e os fanáticos.

Qual será o próximo filme de Chaplin?

Parece inútil explicar por que amo o Chaplin da fase antiga, porque todo mundo partilha essa posição. É até mesmo provável que certos detratores de seu novo filme tenham escrito artigos elogiosos sobre *Em busca do ouro* ou *O garoto*. Mas eu gostaria de apresentar aqui alguns dos motivos pelos quais a exibição de *Monsieur Verdoux* foi um deslumbramento para mim.

Como todo mundo, tenho algumas idéias sobre o que se convencionou chamar de "arte". Creio firmemente que depois que terminou a época das catedrais, depois que a grande fé que gerou nosso mundo moderno deixou de existir para proporcionar aos artistas a força de se perder num imenso coro de glória a Deus, a

expressão humana de qualidade só pode ser individual. Mesmo no caso de colaboração, a obra só vale se a personalidade de cada um dos autores permanece perceptível ao público. Ora, no filme, essa presença é tão clara para mim quanto a de um pintor numa tela ou a de um músico numa sinfonia. Por outro lado, todo homem amadurece, aumenta o conhecimento da vida e suas criações devem também evoluir. Se não admitimos essas verdades em nossa profissão, então devemos reconhecer de uma vez por todas que se trata de uma indústria como qualquer outra, que fazemos filmes como se fabricam geladeiras ou creme de barbear. E deixemos de ostentar o título de artistas e de invocar as grandes tradições.

Muito bem, dizem alguns, Chaplin realizou uma obra pessoal e concordamos que ele evoluiu. Alegamos apenas que isso ocorreu numa falsa direção. E acrescentam que o maior crime de *Monsieur Verdoux* é o de ter matado o encantador vagabundo, que tanto amávamos. Seu criador deveria não apenas conservá-lo, mas também apoiar-se nele em sua busca de uma nova expressão. Não partilho essa opinião.

Ao abandonar os sapatos cambaios, o chapéu-coco e a bengala do pobre homem em farrapos, Chaplin lançou-se deliberadamente num mundo mais temível, e mais próximo daquele em que vivemos. Seu novo personagem, com a calça bem passada, a gravata com um laço perfeito, bem vestido e não podendo mais apelar para a nossa compaixão, ao contrário do vagabundo de olhar patético que nos enternecia o coração, não está mais em seu lugar nas velhas situações, propostas em linhas gerais, em que o rico oprime o pobre de uma maneira tão evidente que o público mais infantil pode perceber imediatamente a moral da situação. Antes podíamos imaginar que as aventuras de Carlitos se desenrolavam em um mundo reservado ao cinema, que eram espécies de contos de fadas. Não há mais equívoco possível com *Monsieur Verdoux*. Sem dúvida trata-se de nossa época e os problemas apresentados na tela são os nossos problemas. Ao deixar assim a fórmula que lhe oferecia toda segurança, passando a abordar de frente a crítica à sociedade em que vive, uma tarefa das mais perigosas, o autor eleva nosso ofício à categoria das grandes expressões clássicas do espírito humano e fortalece nossa esperança de poder considerá-lo cada vez mais como uma arte.

Permitam-me acrescentar um comentário puramente pessoal: reununciando à arma terrível que era a fraqueza de seu antigo personagem, Chaplin teve de procurar outra para ser usada por seu novo personagem. A que escolheu me agrada particularmente como francês, apaixonado por nosso século XVIII: o cinismo.

Compreendo muito bem a desconfiança de certos espíritos conformistas diante desse meio que parece pertencer a uma época aristocrática e encerrada. Que perdoem a um leitor de Diderot Voltaire e Beaumarchais o prazer que ele experimentou com *Monsieur Verdoux*.

De qualquer forma, mesmo quando não está assim temperado pela lógica paradoxal, o gênio muitas vezes possui alguma coisa de chocante, de subversivo, um certo aspecto de Cassandra. É porque possui olhos mais aguçados que a maioria dos homens e as verdades simples que descobre permanecem provisoriamente como erros para os outros.

Outro motivo para apreciar *Monsieur Verdoux*: adoro me divertir no cinema e esse filme me fez rir até as lágrimas.

Tenho a impressão de que ao meu redor cresce uma certa atração pelas realizações coletivas, cujo triste anonimato é um tributo à adoração de novos fetiches. Cito ao acaso alguns desses falsos ídolos: as enquetes de opinião, a organização, a técnica. Não passam de santos de um deus temível, que tentam insidiosamente pôr no lugar do que havia em nossa infância. Esse novo deus é o progresso científico. Como todo deus que se respeita, ele nos atrai com milagres. Como designar de outra maneira a eletricidade, a anestesia ou a decomposição da matéria? Mas desconfio muito desse arrivista. Receio que, em troca das geladeiras e aparelhos de televisão que distribui tão generosamente, ele se empenha em roubar uma parte de nossa herança espiritual.

Houve um tempo em que todo objeto era uma obra de arte, no sentido de ser uma reflexão daquele que o fazia. O mais humilde bufê do estilo colonial americano é a obra de um determinado marceneiro e não de qualquer outro. Essa marca pessoal se manifestava em tudo, nas casas, nas roupas, nas comidas.

Quando eu era jovem, em minha aldeia na Bourgogne, as pessoas diziam, degustando um copo de vinho: "Este vem da vinha da Terre-à-Pot, no alto da colina, por trás da Sapinière, ou da

fonte Sarment ou de algum outro lugar." Algumas garrafas deixavam na língua o gosto de sílex de sua vinha, outras eram como veludo e sabia-se que provinham de um vale verdejante e um pouco úmido. Fechando-se os olhos, podia-se evocar uma certa colina pardacenta, com seus pequenos carvalhos retorcidos e as pegadas de javalis que se caçara no outono anterior, antes da vindima. E, mais tarde, as jovens curvadas ao peso dos cestos com uvas maduras. Sobretudo, evocava-se a figura enrugada do vinhateiro, que se dedicara ao cultivo daquele solo difícil.

Todas as manifestações da vida adquiriam um sentido profundo, porque eram marcadas pelos homens. Sentia-se que era o centro de uma imensa oração que os trabalhadores de todos os tipos elevavam ao céu, com suas charruas, martelos, agulhas, muitas vezes apenas com o cérebro. Hoje, vivemos num deserto de anonimato. Os vinhos são misturados. Os canos niquelados de meu banheiro, a madeira de meu assoalho ou a cerca que envolve meu jardim só me evocam o ronco uniforme das máquinas que os produziram.

Ainda nos restam alguns refúgios, para os quais nos precipitamos. Um pintor ainda pode nos falar de si mesmo em seus quadros ou um cozinheiro em seus pratos. Com certeza é por isso que nos mostramos dispostos a pagar fortunas por um bom quadro ou uma boa refeição. Temos também este nosso ofício, que permanecerá como uma das grandes expressões da personalidade humana, se soubermos conservar nosso espírito artesanal, felizmente ainda vivo. Chaplin possui esse espírito até os cabelos. Sente-se numa certa maneira honesta de abordar as cenas, na economia quase camponesa dos cenários, na desconfiança dos recursos técnicos, no respeito pela personalidade dos atores e na riqueza interior que nos faz pensar que cada personagem tem muita coisa a dizer.

Monsieur Verdoux se juntará um dia na história às criações dos artistas de maior mérito em nossa civilização. Ocupará seu lugar ao lado das cerâmicas de Urbino e dos quadros de impressionistas franceses, entre um conto de Mark Twain e um minueto de Lulli. Por outro lado, os filmes tão suntuosos, com tanta técnica e publicidade, que deslumbram os seus críticos, irão se juntar, Deus sabe onde, talvez no esquecimento, às ricas cadeiras de acaju fabri-

cadas em série nas grandes fábricas niqueladas. (*L'Ecran français*, nº 107, 15 de julho de 1947.)

TESTEMUNHO SOBRE *LIMELIGHT*

Muitas vezes as pessoas me pedem para identificar um quadro, achando que um filho de pintor obrigatoriamente deve ser um entendido em pintura.

Ora, não entendo grande coisa; mesmo assim, eu me permito de vez em quando dar uma opinião sobre uma obra de arte, baseado no fato de que conheço — ou penso conhecer — os grandes homens. É muita vaidade de minha parte, mas me parece que a convivência que tive em criança com alguns amigos de meu pai, que contribuíram para a grandeza do século XIX, me permite perceber determinadas características que revelam o talento ou gênio.

Seria absolutamente impossível para mim determinar o autor de um quadro não assinado, mas em diversas ocasiões pude definir se um certo quadro era de um mestre ou não. Hesitaria entre Ticiano, Rubens ou Veronese, mas posso adivinhar, quase com certeza, se a obra é de um desses grandes homens ou de um discípulo hábil, pintando ao seu "estilo". Em outras palavras, formei uma definição do mundo em que as divisões não são as geralmente aceitas. Em vez de agrupar os homens por raças, nações, religiões, línguas, prefiro fazê-lo por afinidades espirituais. Meu mundo se divide em avaros e generosos, em negligentes e precavidos, em senhores e escravos, em astutos e sinceros, em criadores ou copistas.

Um dos grupos que mais me interessam é o dos criadores artísticos, os autênticos, os grandes. Eles se parecem muito mais do que se imagina. Há gordos e magros, mas em sua maneira de comer sempre se encontra características comuns, assim como no modo de amar, mentir ou dizer a verdade; e ainda mais, é claro, no jeito de acrescentar a cor a uma tela com o pincel ou palavras em uma folha com uma pena.

Sabemos todos que Chaplin pertence a essa família pouco numerosa. O que me proporcionou prazer, em seu último filme, foi de vê-lo mais uma vez se mostrar de acordo com a evolução natural dos grandes homens, de todas as épocas e de todas as línguas. Como muitos grandes dramaturgos, ele começou por contar as histórias que lhe permitiam explorar seus maravilhosos recursos de ator. Agora que seus cabelos embranquecem, que ele amadurece, como Molière, o ator se retrai cada vez mais diante do autor. É evidente que prefiro ver seu último filme interpretado por ele próprio do que por um outro, mas o filme ainda teria todo o seu valor se o autor escolhesse um ator diferente.

Uma outra forma de evolução característica de todos os grandes criadores é a tendência para a simplificação. Os primeiros filmes de Chaplin eram compostos por uma série de incidentes, ligados pelo mesmo Carlitos que os animava e também por uma trama geral que conduzia à conclusão das histórias.

Em *Limelight* (*Luzes da ribalta*) há uma única história que se expõe no começo, se desenvolve no meio e alcança uma conclusão quase irreal no final. Todos os pontos são apresentados desde o início e se definem pouco a pouco durante a ação, como se saíssem das brumas. Cada um desses pontos está ligado ao outro e não poderia existir sem esse outro. E tudo isso vai crescendo, encontra seu lugar na vida; o buquê final emerge naturalmente do crescimento de todos esses pontos diferentes.

Com *Charlot rentre en retard*[1], estávamos na iluminura. Com *Limelight*[2], estamos no afresco.

Chaplin nos deu muitas obras-primas. Talvez seja a primeira vez que ele nos oferece uma obra de forma e inspiração absolutamente clássicas. Outra noite, assistindo ao *Don Juan*, na Comédie-Française, sua alegria não era simulada. Ele se encontrava em família e é sempre um prazer reencontrar os seus.

Como seus irmãos e irmãs, fazendo parte da família dos grandes homens, Carlitos seguiu seu caminho, amadureceu, cresceu cheio de dúvidas quanto aos detalhes secundários de seu ofício e inconscientemente seguro do rumo para onde o impele, de

---

[1] *One A.M./À uma da madrugada* (filme de Chaplin). (N. do T.)
[2] *Luzes da ribalta* (N. do T.)

maneira inexorável, sua eterna juventude. (*Cahiers du Cinéma*, nº 18, dezembro de 1952.)

MEU AMIGO ROSSELLINI

É-me impossível descrever o cenário de meu primeiro encontro com Roberto Rossellini. Deve ter sido num quarto de hotel. Podia muito bem ter ocorrido no Capitólio, no porto de Nápoles ou na Place de la Concorde. Eu via apenas a ele e tentava absorver as relações sutis entre seus braços, nariz, rosto, voz e *Roma, cidade aberta*, *Païsà*[1] e todos os seus outros filmes, que tanto amo. Abruptamente, compreendo tudo. Este homem existe primeiro pelos olhos. É o sentido da vista que define seu meio condutor com o resto do mundo. É pelos olhos que ele absorve, registra, penetra; duas boas verrumas, capazes de perfurarem as superfícies mais duras. Em seguida, o coração se envolve, depois o cérebro se põe a dissecar. O que Rossellini vê em Paris neste momento? Aguardo com impaciência que ele me descreva nossa cidade, como fez com Nápoles, cidade santa da Itália segundo a teoria rosselliniana. Eu lhe desejo as boas-vindas. (*Arts*, nº 468, 16.6.1954.)

ANDERSEN

Meus camaradas do teatro da Renascença e eu estamos felizes por nos reunirmos a vocês nesta homenagem a Hans Christian Andersen. O mundo inteiro deve muito a Andersen. Nós, aqui reunidos, lhe devemos *Orvet*, porque sem *A pequena sereia* não haveria *Orvet*. Quero ressaltar que não há qualquer vaidade de minha parte em pretender que *Orvet* mereça o menor agradecimento. Desejo apenas dizer que sempre se experimenta amor por sua criação. Ora, *Orvet* não é mais minha criação. Há muito que os camaradas aqui presentes se apropriaram dele. *Orvet* agora lhes pertence. É também a criação deles, tanto quanto minha. Aproveitemos a ocasião para agradecer ao pai distante e involuntário. Para mim, celebrar Andersen é um ato perfeitamente natural. Todos os dias eu lhe presto uma homenagem. Jamais viajo sem levar alguns de seus contos no fundo da valise. É um hábito que adquiri desde jovem.

O visitante que cruzava a porta do ateliê de meu pai ficava espantado com a importância dos contos de Andersen em nossa vida quotidiana. O motivo era antes de tudo prático. Meu pai amava pintar os filhos e a melhor maneira de mantê-los quietos era contar histórias. E meu pai preferia que as histórias fossem proveitosas não só para seus pequenos modelos, mas também para ele próprio. Gabrielle, sua modelo, nos contava de maneira magnífica, com seu lindo sotaque borgonhês, as aventuras de Ib e Cristina, da princesa e do Pequeno Polegar, do Grande Claus e do Pequeno Claus. Na imaginação, entrávamos no velho salgueiro com o soldado, marchávamos com as botas de sete léguas, voávamos com o baú mágico. Meu pai pintava e eu escutava.

Nossa história preferida era *A sopa de espeto*. Todos vocês conhecem o assunto. Que belo começo! Diga-se de passagem que todos os começos dos contos de Andersen são fascinantes: "Na China, como todos sem dúvida sabem, o imperador é um chinês e todos aqueles que o cercam também são chineses." São as primeiras linhas do *Rouxinol*. *A sopa de espeto* começa assim: "Escute só o banquete que tivemos ontem, disse uma velha rata a outra rata, sua vizinha. Eu era a vigésima primeira à esquerda de nosso velho rei. Acho que é um lugar de honra!" Ela enumera em seguida a sucessão de pratos do banquete: pão mofado, couro de toucinho, pedaços de sebo e chouriços inteiros. O rei dos ratos declara que casará com a rata que lhe trouxer a receita da sopa de espeto. Três ratas percorrem o vasto mundo para descobrir a receita. Apresentam-se no dia marcado para prestar contas do resultado da missão.

"De sua estada entre os elfos, nas florestas nórdicas, uma trouxe violetas mágicas e encantamentos; de alguma outra parte do

[1] Paisà. (N. do T.)

mundo a segunda trouxe a sabedoria matemática das formigas; uma outra freqüentou as prisões e descobriu que a expressão 'sopa de espeto' era o equivalente a 'absolutamente nada', uma velha coruja lhe ensinou que apenas a verdade tinha importância. Uma quarta, mais astuta, permaneceu tranqüilamente em sua casa. Foi sua imaginação que ditou a receita da sopa de espeto. Ordenou com um ar muito seguro que fervessem água num enorme caldeirão. O essencial da receita era que o próprio rei mergulhasse seu rabo na água fervendo por três vezes. Assustado, ele declarou que essa era de fato a receita verdadeira, mas só a experimentaria mais tarde. Para suas bodas de ouro. E casou com a pequena rata."

Houve um dia em que um amigo de meu pai, metido a intelectual, perguntou se não achava que era perigoso permitir que uma criança acreditasse que os ratos falavam. Renoir fitou o homem com um espanto infinito e respondeu: "Mas eles falam!"

Andersen, obrigado por nos convencer que os ratos falam. Obrigado por nos ensinar o verdadeiro realismo, aquele em que os objetos e os animais possuem uma alma. Bom Andersen, do seu paraíso dos poetas, entre Shakespeare e La Fontaine, lance um olhar benevolente sobre nosso pobre mundo, atormentado pelo falso realismo. Ajude-nos a reencontrar a amizade de um mundo que só pede para ser amigável. Grande Andersen, ensine-nos a verdadeira linguagem do Universo.

Evidentemente a melhor maneira de homenagear Andersen é ler um de seus contos. Como todos queríamos participar desta homenagem, pensamos em fazê-lo em conjunto, cada um lendo um capítulo da história. Logo nos convencemos de que esse procedimento não condizia com o estilo de Andersen. Este autor, antes de ser um autor, é um amigo. Dirige-se diretamente ao leitor, senta ao seu lado no canto da lareira, onde ainda arde um pinheiro do Natal, o conto aflora naturalmente. Um conto que nunca é relatado, mas murmurado, como a confidência de um amigo. Acrescento que as confidências de Andersen são as de um jovem, talvez amadurecido pela experiência, mas cuja atitude em relação às mulheres e ao amor permaneceu muito pura. Não creio que uma atriz possa ler Andersen de uma maneira tão convincente quanto um ator. Um grande poeta se situa no mundo que inventou. Vou

mais longe: transforma o mundo e as pessoas com os produtos de sua imaginação. Oscar Wilde alegava que antes de Turner não existia nevoeiro em Londres. Estou convencido de que Wilde tinha toda razão. (1955)

DUDLEY NICHOLS

Quando era pequeno, eu sonhava em ver um cavaleiro em carne e osso. Eu o queria vestido com a armadura, mas de cabeça descoberta, para apreciar melhor a expressão do rosto firme, de uma beleza viril. Um pajem segurava o elmo, outro a espada.

Escolhi para nosso encontro um pequeno bosque à beira da praia em Cagnes. Os carvalhos aderindo ao rochedo ocre e a trilha de mulas constituíam um cenário digno de Bayard.

Os anos passaram. Duas guerras me levaram a conhecer muitos camaradas leais e bravos, sem qualquer mácula, mas nada do cavaleiro da minha infância. O físico não combinava. Ou então eu sentia que o heroísmo encerrado, depois dos armistícios, eles tomariam o lugar do pai por trás de um balcão. Ou então eram trovadores, lutando contra os imperiais a golpes de poesia, de cores justapostas, de ironias; não a golpes de espada.

Eu já começava a desistir quando numa noite de primavera, em Hollywood, num quarto de hotel banal, meu sonho se realizou. Bayard estava ali. A cama em contraponto, o armário em estilo mexicano, as cortinas rústicas, tudo se dissipou. O bosque em Cagnes surgiu. Ele estava ali, em toda a sua nobreza, sob um céu provençal. E Dudley Nichols, sorrindo, me estendeu a mão. (1955)

ALBERT LEWIN

Há artistas inconscientes e outros absolutamente conscientes.

Os primeiros não são inferiores nem superiores aos segundos. Mas os segundos são indispensáveis aos períodos de transição.

Albert Lewin é indispensável à nossa época.

Ele sabe que acabou o tempo do poeta delirante e cuspindo seu "eu" na cara do mundo desprezado.

Sabe que o palavreado romântico soa falso.
Sabe que o nacionalismo de Lutero, Gutenberg e Joana d'Arc não correspondem mais à realidade geográfica.
Sabe que as tapeçarias de Bernini e os músculos de Michellangelo não divertem mais ninguém.
Sabe que o capítulo da história chamado "Renascença" já encontrou a palavra "Fim".
Sabe que pusemos o pé numa nova Idade Média. Sabe que as fórmulas do século XIX, O Coração na Mão, Um Drama Bem Esboçado, O Melodrama Que Fez Margot Chorar... só fazem chorar de tédio... da mesma forma que o suspense, o *strip-tease*, Jenny a operária e a juventude transviada.
Albert Lewin pertence ao mundo de amanhã. Seus filmes são para os nossos filhos. Os pais não podem compreendê-los. Seus personagens, saídos das lendas eternas, Fausto, Dorian Gray, o Holandês Voador sacudiram a poeira das lojas de acessórios do Bulevar do Crime. Sendo eternos, não podem murchar. A pele esticada sobre uma ossatura muitas vezes milenária não apresenta uma única ruga. Atenderam ao apelo de Albert Lewin. Com o feiticeiro que os despertou, à maneira do príncipe em *A bela adormecida*, exigem apenas do espectador que tenha um pouco de paciência, que empenhe algum tempo para conhecê-los, depois reconheça a si mesmo sob os traços desses fantoches vivos.

ANDRÉ BAZIN, NOSSA CONSCIÊNCIA

Ainda não me recuperei do choque que me causou a morte de Bazin. Mesmo esperando por isso. Contudo, prefiro pensar na confusão em que sua ausência deixará o cinema francês.
Aprendi a apreciá-lo depois da última guerra. Procurava ansiosamente por uma definição comum dos filmes que admirava. *Les enfants du paradis* ainda era uma obra de guerra. Entre os produtos da paz, *Le diable au corps*[1], *Jeux* interdits[2] , *Edouard et*

[1]*Adúltera.* (N. do T.)
[2]*Brinquedo proibido.* (N. do T.)

Caroline[1], *Le salaire de la peur*[2] e muitos outros me deslumbravam, mas podiam passar por manifestações puramente individuais. Os artigos de André Bazin é que me levaram a perceber o vínculo sutil entre essas obras de estilos e inspirações diversas. Logo passei a considerar que não apenas ele soubera acompanhar o fio de Ariadne, mas também que a dispersão seria total sem a sua interferência. Líamos com toda paixão seus artigos e ele nos levava a perceber os motivos inconscientes que nos reuniam. André Bazin, ao "formular" os princípios do cinema francês, contribuiu para criar uma arte nacional. Ele era a nossa consciência. Pessoalmente, cheguei a modificar determinados projetos ao pensar na atitude de Bazin diante do produto acabado.
Quando penso em sua obra, meu primeiro impulso não é o de classificá-lo sob o termo de "crítico". O termo que me vem ao espírito é "inspiração". Ele chegou a esse resultado não apenas com fórmulas vagamente generosas, mas também com procedimentos meticulosos de análise. A expressão "trabalho de beneditino" aplica-se com perfeição ao método de Bazin. E desse rigoroso acúmulo de provas, dessa enumeração de fatos controlados com o maior cuidado, se desprende um impressionante calor amistoso. Mais tarde, quando se escrever a história da arte francesa no século XX, os historiadores, no capítulo do cinema, concederão um lugar de honra a André Bazin, ele próprio um historiador.
Acabamos por nos tornar bons amigos e nos reuníamos de vez em quando em torno de uma mesa. O homem era tão fascinante quanto sua obra e igualmente generoso. Seus jantares, maravilhosamente preparados por Madame Bazin, eram uma festa para mim. Os pratos eram sempre deliciosos. André era *gourmand* e *gourmet*. Por sua vez, Madame Bazin sabia passar com toda graça da classificação meticulosa de documentos para o preparo de uma obra-prima culinária. Todos os dois se empenhavam em fazer com que os amigos esquecessem que os dias de seu anfitrião estavam contados. Ele sabia que o mal que o corroía era irremediável. Ela chegara ao cabo da inquietação e fadiga. E os dois sorriam, felizes

[1]*Vivamos hoje.* (N. do T.)
[2]*O salário do medo.* (N. do T.)

por receberem os amigos felizes; não aquele sorriso artificial que parece repetir a cada instante "Vejam como sou corajoso". Ao contrário, a alegria era autêntica.

Nosso último encontro foi com Roberto Rossellini. Os gracejos se derramavam, os paradoxos desabrochavam. O riso de Bazin iluminava seu rosto diáfano. Ao redor, tudo contribuía para nos manter nesse clima feliz: os pequenos personagens de lanterna mágica, de cores vivas, espetados nas paredes, os objetos de arte popular brasileira e polonesa, o iguana amistoso e o cachorro irrequieto. Não imaginem uma espécie de bricabraque. Na casa de Bazin, escritor francês e disciplinado, os objetos tinham seu lugar e seu equilíbrio. Mas essa ordem não era visível. Parecia que naquele interior as pessoas e as coisas encontravam seu lugar naturalmente. Para o amigo de passagem como eu, a impressão era de uma harmonia natural, uma espécie de suíte ou prefácio à obra literária do dono da casa. Esse resultado surpreendente só pode ser explicado pelo imenso amor de Bazin por tudo o que constitui o mundo em que vivemos.

Choremos, meus colegas autores de filmes, choremos aquele que tão bem nos defendeu, pois ele vai nos fazer a maior falta! (*France-Observateur*, nº 446, 20.11.1958.)

*

Um suave sol de inverno doura a velha casa que contemplo através da janela. Que lindo entardecer! André Bazin teria adorado. O ouro pálido dos raios luminosos o fariam esquecer o famoso "bom frio seco", que Musset preferia chamar de "uma boa coriza".

Esqueço o cenário que estou escrevendo e penso em todas as horas que perdi. Passamos a vida a desperdiçar tempo, a negligenciar uma boa ocasião, a virar as costas ao útil para nos precipitarmos no inútil.

André integrava a pequena multidão dos seres úteis.

É verdade que ele andava muito doente e ocupado. Seria um absurdo abusar de sua incansável sociabilidade. Agora, lamento não ter cometido esse absurdo. Sua presença me falta a todo instante. Quantas perguntas eu ainda poderia lhe apresentar, quantas

coisas obscuras ele poderia esclarecer, quantas discussões apaixonantes não poderão mais acontecer...

Em um de seus estudos, ele chama a atenção dos leitores para o papel secundário que os sábios desempenharam no desenvolvimento do cinema e insiste em tudo o que devemos aos imaginativos, aos possuídos. Lendo-o, eu pensei "nos Bazins".

Na linguagem simplista de nosso século XX, diríamos "os artistas", em oposição aos sábios.

A missão de um artista é a de preceder a manada. Deve revelar seus sentimentos ocultos, abrir a janela para paisagens que já existiam, é verdade, mas que mal discerníamos, pois se encontravam escondidas pelo nevoeiro das falsas tradições. A função do artista é rasgar alguns véus que encobrem a realidade.

Contemplo os últimos raios do sol sobre o telhado da velha casa. Revelam-me uma vegetação impressionante de musgo pardacento. Alguns pombos estendem as asas à claridade fugitiva, assumindo as atitudes reveladoras de seu espírito de pombo. A sombra avança. Levanto-me, fico na ponta dos pés, consigo recolher um derradeiro raio do sol poente.

Esqueço a velha casa e os pombos. A claridade removeu-os de meu espírito.

Alguns realizadores de filmes, cujo trabalho André Bazin analisou tão escrupulosamente, só ficarão na memória dos homens porque seus nomes serão lidos em livros. Não é o valor deles que está em jogo. Para ser sincero, isso pouco me importa. Sou-lhes grato porque inspiraram um poeta meticuloso, um artista que, com sua humildade objetiva, fez de sua obra a expressão emocionante de sua generosa personalidade. (*Cahiers du Cinéma*, nº 91, janeiro de 1959.)

ADEUS, JACQUES

As catástrofes nos proporcionam o senso da marcha do tempo. Os homens de minha geração registram os anos por guerras, inundações, grandes incêndios. Eu acrescento o desaparecimento de seres essenciais. Para mim, é evidente que o mundo sem Jacques Becker não é mais o mesmo.

Não é possível se aventurar pelo mundo do cinema se não se sentir cercado por cúmplices. Um filme parece muito com um golpe difícil. É também uma exploração. Jamais passaria pela cabeça de um profissional assaltar sozinho o Banco da França nem a um explorador se aventurar sozinho pela selva. Não é apenas uma questão de perigo físico, mas principalmente porque o homem sozinho diante de um empreendimento temível corre o risco de ser dominado pelo pânico.

Jacques sabia muito bem que eu era seu cúmplice e que ele era o meu. Sabia que seus trocadilhos cinematográficos me provocavam a reação de segurança divertida que se experimenta com os gracejos de família. Por outro lado, eu contava com seu riso total, seu riso civilizado, para pontuar minhas presunções.

Projetarei em breve para estudantes americanos esta *Nuit du carrefour*, que permanece em meu espírito como uma das manifestações mais evidentes dessa cumplicidade.

Quantas lembranças! Relembro nossas corridas pela noite em velhos e precários calhambeques, a velocidades vertiginosas. Era preciso providenciar um rolo de filme para Lucien; ele também acaba de partir. Ou então faltava um acessório indispensável para o trabalho de Gehret; ele também... Meu irmão Pierre emigrava do reino de Jouvet e se tornara nosso cúmplice. Quando a chuva nos encharcava a ponto de paralisar os movimentos ou o cansaço deixava os sapatos pesados demais, voltávamos para a casa da encruzilhada. Lembra que devemos sua descoberta a um pneu furado? Os pneus desempenham um importante papel no livro de Simenon e esse incidente nos parecera um bom presságio do destino.

Vivemos horas de feliz intimidade na casa da encruzilhada. Tratávamos de nos acomodar em torno da estufa, em cima de colchões estendidos no chão. Uma mulher preparava o vinho quente. Às vezes fumegávamos como cavalos depois de uma corrida. E de repente nos levantávamos e corríamos para fora. Não seria bom filmar esta cena antes do amanhecer?

Meu irmão também partiu. O tempo marcha.

Cada vez que passo por nossa encruzilhada me vejo naquela bruma úmida e quente; úmida porque não parava de chover, mas quente de nossa paixão por aquele ofício que sonhávamos arrancar do comércio.

Jacques, meu velho cúmplice, não deu certo! Houve o fracasso, mas mesmo assim nós tínhamos razão. Diga isso a meu irmão e a todos os amigos que reencontrar. Mostre-lhes as montanhas de películas de grande produção das quais só resta um pouco de dinheiro. E em contraste com essas execuções merecidas, algumas imagens escolhidas pelo destino. Algumas vezes, no futuro, essas imagens despertarão um sorriso de apreciação nos lábios de um jovem casal, extraviado no cinema: "Nada mau esse filme... quem é o autor? — Quer dizer que há um autor? — Claro que há. Seu nome é Jacques Becker." (*Cahiers du Cinéma*, nº 106, abril de 1960.)

SOBRE *L'ECRAN EN PROFONDEUR*, DE GRIGORI KOZINTSEV

Só posso endossar as conclusões de Grigori Kozintsev em seu artigo "L'Ecran en profondeur" ("O cinema em profundidade"). Algumas reflexões que seu estudo me desperta só se justificam pela diferença de personalidades. Não passam da tradução das mesmas certezas e das mesmas dúvidas, só que numa linguagem diferente. Por linguagem não me refiro ao russo ou ao francês, embora o fato de se exprimir em uma ou outra dessas línguas também seja importante. Refiro-me mais à cor da pele, às comidas que se consomem habitualmente, à idade, ao tipo de estudos que formam nossa infância, ao conforto ou desconforto, pobreza ou riqueza, saúde ou doença. Em outras palavras, só posso repetir, usando o vocabulário de Jean Renoir, o que Kozintsev disse tão bem em seus próprios termos: só conta a inspiração do artista e a técnica não passa de um instrumento dessa inspiração.

Estou plenamente de acordo, mas o enunciado dessa verdade essencial me leva a algumas questões sem importância. Por exemplo, quem é exatamente esse artista cuja inspiração é básica na elaboração e execução da obra de arte?

Para a maioria dos amantes do cinema, é o diretor, e isso é verdade em oitenta por cento dos casos. Mas sei de filmes em que o

diretor não passou de uma espécie de empreiteiro, em que o arquiteto foi realmente o autor do roteiro. Alego mesmo que, em várias circunstâncias, a força do livro de que se extraiu o filme foi o próprio motivo do valor da obra final. Penso nas dificuldades de certos diretores privados da colaboração de um bom roteirista; e quantos roteiristas se descobriram importantes, privados da inspiração de um grande livro.

Numerosas conversas com os artesãos dos primeiros filmes mudos americanos me autorizam mesmo a afirmar que, em algumas dessas produções, quem conduziu o espetáculo foi o ator principal.

Sabemos também que grandes sucessos do cinema foram obras de um grupo, uma coletividade, sendo impossível destacar a personalidade de um autor em particular.

Na maioria dos casos, é muito grande a influência das equipes técnicas, artísticas e operárias. Somente alguns realizadores de cérebro excepcionalmente organizado conseguem escapar à influência de seus camaradas de trabalho. Não creio que Kozintsev aprove esse esplêndido isolamento e partilho sua tendência de extrair o essencial de nossa nutrição do convívio fraternal com os outros homens. E ele tem toda razão em considerar que no momento em que nos encontramos, o verdadeiro autor do filme deve ser o diretor.

Mas eu insisto numa condição: que esse diretor escolha a história, escreva o roteiro e os diálogos, dirija os atores, colabore estreitamente na montagem.

A história original não precisa ser sua. O tema é secundário na elaboração da obra de arte. É um pretexto indispensável, mas não mais do que isso. De qualquer forma, não é sua invenção que proporciona o reconhecimento da qualidade do autor. Ninguém pensa em negar a paternidade de *Romeu e Julieta* a Shakespeare, mas esquece-se de que o assunto já fora tratado antes do grande dramaturgo por diversos autores italianos.

Portanto, admitimos que o diretor, autor do roteiro, condutor dos atores, supervisor dos cenários e montagens, é o autor do filme. Ou melhor, que o cinema deveria manter essa fórmula. Mas por que essa concentração de funções nas mãos de uma só pessoa?

Na minha humilde opinião, isso acontece porque nossa época assim exige. Nosso século é de grandes aglomerações. As cidades se desenvolveram para enormes proporções. Os homens vivem cada vez mais em conjunto. O trabalho os reúne aos milhares em fábricas, às centenas em escritórios. O telefone e os meios de comunicação os mantêm em constante ligação com os outros homens. Seus prazeres se realizam em massa. Não é rara a lotação de mais de vinte mil espectadores nos estádios esportivos. E os que querem acompanhar o jogo por intermédio da televisão só estão separados dessa multidão pela distância. Partilham todas as emoções dos espectadores diretos. Os meios materiais de evasão, como o automóvel, são ilusórios. Para se convencer disso, basta considerar as filas intermináveis de carros que engarrafam as grandes estradas na volta das férias. Até mesmo a casinha numa comunidade suburbana só oferece um isolamento relativo. Seu proprietário depende de outros homens para a água, gás, eletricidade, alimentação e, sempre por intermédio da televisão, as distrações e a cultura.

Tudo isso me parece ser para melhor. O homem não foi feito para viver sozinho, mas é normal que se sinta atraído para as manifestações mais individuais nesta época em que a multidão predomina. Os sinais vermelhos nos detêm nos cruzamentos das ruas e os verdes nos fazem partir. É normal que nos apaixonemos pela pessoa que parece ter encontrado o meio de escapar às disciplinas da circulação.

Daí o sucesso das "confissões". Cada vez mais os sucessos literários ou artísticos baseiam-se na confissão. O que se passa no espírito da mulher que encontro todas as manhãs no elevador e que parece ser apenas um número entre milhares de empregados seguindo para o trabalho? E o condutor de bonde, além de ser um bom trabalhador, pai afetuoso e marido exemplar, não teria inquietações? Não se fazem indagações? Chegamos ao ponto de não nos interessarmos por uma obra de arte se não for uma confidência e mesmo uma confidência ultrapassando as indiscrições habituais das conversas admitidas. O autor que quer cativar seu público só pode fazê-lo através de uma introspecção cuidadosa e de uma exposição sem mentira do resultado dessa busca. A introspecção não se realiza em grupo. É uma operação individual. A arte coletiva

ignora a psicologia. Tanto melhor para ele, mas devemos admitir que não estamos mais na época das catedrais. O homem do século XX, perdido no anonimato generoso da multidão, espreita com ansiedade o balbucio egoísta do indivíduo. Será preciso uma nova catástrofe — e detesto a mera idéia — para provocar outra vez os grandes ímpetos de altruísmo que agitaram tão generosamente nossas telas. Como diz Kozintsev, o uso de uma máscara sem rugas não proporciona a juventude. Portanto, será preciso aceitar o estilo decorrente das condições de nossa humanidade contemporânea e procurar em nós mesmos, com o microscópio implacável das consciências inquietas.

BRUNIUS

A primeira vez que vi Brunius foi na ocasião em que preparava meu primeiro filme falado, *On purge bébé*, baseado em Feydeau. Meu assistente nesse empreendimento era Pierre Prévert.

Brunius era amigo íntimo de Pierre e Jacques Prévert e o conheci por intermédio deles. Freqüentemente, ele aparecia no estúdio durante a realização de *On purge bébé* e houve uma simpatia mútua. Mais tarde eu o tive como colaborador em diversas oportunidades. Era não apenas um diretor maravilhoso, cheio de idéias fantásticas, mas também um assistente extraordinário; isto é, sabia passar sua personalidade para um segundo plano e servir à personalidade do diretor. Pelo menos foi o que fez comigo, especialmente em *Partie de campagne*. Mas, voltando ao começo, tudo nasceu de conversas no bistrô próximo, enquanto eu realizava *On purge bébé*.

Revi Brunius com bastante freqüência durante *La chienne*. Mas, na verdade, meus dois grandes momentos de colaboração com ele são *Partie de campagne* e *Le crime de Monsieur Lange*. Eu estava convencido de que Brunius era um grande ator; e era mesmo.

É possível que seu talento de ator decorresse do fato de que, embora profissional, conseguisse manter um lado improvisado,

amador, diletante, o que não era. Tratava-se de uma máscara fascinante.

Além do mais, Brunius fazia parte desses artistas que nunca estão sozinhos, que ilustram a opinião de um grupo, um país, uma turma de amigos: ele representava os amigos de Prévert, pessoas fascinantes, entre as quais Brunius discutia, não com aspereza, mas dando um pouco a impressão de que dormia.

Propus que transpusesse esse estilo para a tela, o que proporcionou o personagem autêntico do *Crime de Monsieur Lange*, um ser que dá a impressão de se agitar como se dormisse, um sonâmbulo; em *Partie de campagne* também aproveitamos o estilo de Brunius.

Havia um lado feérico. Como todos os personagens da tela, era um personagem de conto de fadas. Mas também era um criador e um excelente romancista. Em suma, era uma das últimas encarnações do que se chamava, no século XVIII, de "homem perfeito", ou seja, o homem que sabia de tudo um pouco, mas não superficialmente, que podia ter também uma visão geral do mundo. Mas também, naquela época, não havia especialistas.

Brunius dispunha de muitos recursos de comediante: tirava muitas idéias de sua preguiça. Sua fantasia combinava muito bem com a dos surrealistas, porque já era uma máscara além do realismo. Creio que ele nasceu surrealista. O que não o impedia de admirar as obras que não seguiam esse rumo. Apesar de tudo, acho que não era um homem de contradições, mas sim um homem equilibrado. Sabia perceber num filme o que era essencial e o que não era. (*Bulletin du Festival de Tours*, 1968.)

MORTE DE UM PROFISSIONAL

Se eu fosse arquiteto e tivesse de edificar um palácio do cinema, instalaria por cima da entrada uma estátua de Duvivier.

Hoje em dia fala-se muito de técnica. Duvivier não falava, mas também não desconhecia nada do que se relacionava com seu ofício. Em minha opinião, o lugar que ele ocupa no Parnaso dos que

criaram o cinema, como o conhecemos, é comparável ao ocupado na literatura por Sully Prudhomme ou José-Maria de Heredia, com a diferença de que esses poetas são elos na história do livro, enquanto Duvivier é um ponto de partida para uma maneira de relatar uma história com uma câmera que é basicamente o estilo contemporâneo.

Esse grande técnico, esse rigorista, era um poeta. Seus filmes não se limitam jamais à exposição do assunto, mas levam-nos para um mundo que é ao mesmo tempo realista e irreal. Esse mundo não é apenas o produto de sua imaginação, mas também o resultado de seu profundo senso de observação. Seus personagens são autênticos, mas também podem ser fantásticos. Esse obsessivo da precisão era também um sonhador. Essas duas qualidades, contraditórias na aparência, exprimem-se de uma maneira fascinante em *Marianne de ma jeunesse*[1]. Que filme e que confissão! O Duvivier que seus amigos conheciam e que o espectador comum ignorava se revela sem máscara.

Para a multidão, Duvivier era um homem rude, desagradável e resmungão. Para seus amigos, era um terno. Sua ternura primeiro se aplicava aos que "faziam bem o seu trabalho", mas se estendia a todos que podiam precisar de sua ajuda.

Sua generosidade oculta era imensa e seu devotamento aos amigos não tinha limites.

Creio que sei qual era o vínculo que mantinha o contato entre seu profundo amor pelo "trabalho bem-feito", seu dom aguçado de observação objetiva e suas aspirações para um mundo de poesia ilimitada: era a música. Duvivier consagrava uma parte de seu lazer em conversas com Beethoven, Bach ou Haendel. A convivência com esses mestres lhe era agradável. Sem dúvida encontrava os elementos sobre os quais se apoiava na concepção e execução de seus filmes.

Que sua influência possa persistir. Contribuirá para conservar em nosso ofício a dignidade profissional, sem a qual não existe uma grande civilização. (*Le Figaro littéraire*, 6.11.1967).

[1]*A mulher dos meus sonhos*. (N do T.)

LUIGI CHIARINI

O que me atraía era a personalidade de seu animador, Luigi Chiarini. Eu o conhecia pouco e tinha a maior vontade de conhecê-lo melhor. Nossos contatos muito cordiais haviam sido o de pessoas interessadas pelos mesmos problemas. Eu não desconfiava até que ponto o Céu dotara esse poeta-teórico-organizador de um curioso gênero de coragem, ao mesmo tempo sutil e obstinado. No decorrer de nossos encontros, eu iria colecionar numerosas provas.

Creio agora que posso compreender esse personagem. Seguíamos o mesmo método de vida, que consiste em considerar que a ação é mais importante do que o resultado. Apresso-me em ressaltar que os resultados obtidos por Luigi Chiarini são extraordinários, mas não ficaria espantado se pesassem menos na balança de suas preocupações e alegrias do que a luta insensata que ele teve de travar para evitar o naufrágio de seu festival.

Não pode haver a menor dúvida de que ele conheceu angústias lancinantes, noites sem dormir e cóleras devastadoras, mas a aventura valeu a pena. Tratava-se de provar que o Festival de Veneza realmente existia e que, se desaparecesse, não poderia deixar de mostrar ao mundo sua importante mensagem.

Para Chiarini, era preciso demonstrar de uma vez por todas que o cinema independente existe e deve existir.

O cinema comercial utiliza recursos colossais para promover o controle desse meio de expressão. Sua arma predileta é a corrupção. Quando um jovem autor obtém um sucesso, descobre que todas as portas da indústria se abrem. Não demora muito para que nosso inovador cruze essas portas e se junte às fileiras dos servidores do *déjà vu*. Devidamente resguardado, ele pode produzir os filmes tranqüilamente, sem que seus superiores receiem um retorno do gosto público ou da crítica, o que acarretaria o risco de tornar superados os valores adquiridos a peso de ouro.

Não tive nenhuma surpresa com o anúncio da decisão dos grandes estúdios de boicotar o Festival. Só provaram que o cinema pode passar muito bem sem o apoio deles. De qualquer forma, isso não mudou absolutamente nada na atitude de Luigi Chiarini.

Essas abstenções até mesmo fizeram seu jogo, proporcionando mais vaga nas telas para as obras inesperadas.

Esse último Festival devia ser uma reunião ao mesmo tempo estranha e fascinante dos filmes menos ortodoxos. Essa situação estava de acordo com o destino de Veneza tal qual Chiarini orientara, além de realizar seu sonho de ajudar na apresentação de tudo o que pode escapar à convenção do cinema industrial. Era a continuação de sua luta contra a tendência de todos os comerciantes do mundo de só "jogarem na certa". Essa crença na segurança é a base de muitas derrotas. Além do mais, é uma das causas desse tipo de academicismo que continua a vicejar, apesar de um envelhecimento prematuro.

Recebi as informações mais contraditórias sobre a situação do Festival. Os jornais anunciaram seu encerramento pela manhã, uma notícia desmentia: seria à tarde. Parti para Veneza, esperando cair no meio de uma revolução. Minha curiosidade era intensa. Por outro lado, meu principal objetivo era assistir a determinados filmes, entre os quais *Teorema*, de Pasolini. Se as projeções fossem suspensas, minha viagem não teria mais sentido. Telefonei para o consulado italiano, onde me informaram que Chiarini deixara Veneza. Uma outra ligação para o mesmo consulado obteve como resposta que Chiarini permanecia em Veneza. Resolvi partir.

Não consegui determinar a identidade dos inimigos de Chiarini. Alguns jornais o representavam como vítima do pessoal de esquerda, outros como vítima dos fascistas, como se os problemas do cinema pudessem depender de definições políticas superadas. Nossa ação é terrível de outra forma. Conscientemente ou não, as realizações de filmes moldam o espírito do século; e isso deixa para trás as questões partidárias.

No aeroporto de Boston, onde eu pegaria o avião da Alitalia, as informações também eram contraditórias. Embarcando no avião, interroguei uma das aeromoças. Muito afável, ela foi se informar com as colegas. As colegas não sabiam de nada. Em Milão, a jovem me encaminhou a uma colega, que integrava a tripulação do avião para Veneza, que se interessou pela questão e saiu em busca de informações. Voltou para anunciar que o mau tempo atrasaria nossa partida. Sobre o Festival, nenhuma palavra. Comprei jornais em diversas línguas e só encontrei notícias vagas. Num deles, o Festival se encontrava nas mãos de contestadores. Em outro, a polícia ocupara o Lido. Tentei telefonar, mas não foi possível completar a ligação.

Subitamente, a jovem aeromoça surgiu em minha frente com um jornal na mão e disse, com um lindo sorriso: "Falam aqui do seu amigo, mas não sabem o que ele vai fazer." Inconscientemente, a jovem provocou em mim a eclosão do sentimento mais importante na história da humanidade: a amizade. Pela maneira como ela disse "seu amigo", ligava minha decisão à de Chiarini, que nem mesmo estava presente.

Eu conhecia Chiarini superficialmente, como membro de um domínio que também era o meu. Nosso relacionamento jamais ultrapassara o nível da estima recíproca. Ele se mostrara bastante indulgente com alguns filmes meus. Eu estimava sem restrições o crítico, o professor, o analista, o guia. O prazer que experimentáramos em nossos encontros não nos levara além dos limites das relações profissionais. Aquela palavra, "amigo", provocada pela ansiedade de minhas perguntas, estava prestes a passar do estado de simples artigo de vocabulário para uma realidade intensa. Um termo muitas vezes abstrato se concretizava.

Tentei de novo uma ligação telefônica para o Festival. Uma secretária atendeu, amável, ansiosa em me prestar todas as informações. Infelizmente, sua boa vontade igualava a ignorância. Assim, decidi continuar a viagem, descobrir tudo o que acontecia quando lá chegasse. Se Luigi Chiarini cedera às circunstâncias e apresentara seu pedido de demissão, eu tomaria o primeiro avião de volta. Ao mesmo tempo em que desejava que as coisas se ajeitassem, já me sentia envolvido por uma onda de vaidade à idéia da oportunidade que me era oferecida de exibir um gesto supostamente nobre. Mas logo me envergonhei desse sentimento. Era preciso que Chiarini permanecesse no cargo, não apenas porque era indispensável, mas principalmente porque era "meu amigo".

Era preciso que eu fosse fiel a Chiarini, não apenas por mim mesmo, mas também para não decepcionar a linda aeromoça de Milão. O mais curioso é que esse anjo anunciador ignorava a extensão de sua ação. Enquanto o avião sobrevoava os picos nevados dos Alpes, eu me imaginava em alguma futura viagem a en-

contrá-la e dizer: "Lembra de meu amigo Luigi Chiarini? Pois você tinha toda razão... ele é de fato meu amigo."

O avião começou a descer, aproximou-se das terras baixas, cercadas de água. Chiarini lá estava. Apertou-me a mão como só um amigo pode fazer.

Os dias que se seguiram confirmaram o comentário da jovem aeromoça. (*Festival de Veneza,* 1968.)

O PECADO DE DREYER

Deus nos deu o mundo para que o analisássemos e o dissecássemos? É o que faz o homem moderno. A exploração do cientista se limita ao corpo e aos elementos que o cercam. A exploração do artista visa ao conhecimento da alma.

Se o artista guardasse os resultados de suas descobertas para si mesmo, não seria tão mau assim. Mas não, ele precisa divulgá-los.

Conhecemos os resultados da divulgação do conhecimento da matéria pelos cientistas. Ela nos valeu a bomba atômica.

A divulgação do conhecimento do homem pelos artistas é mais temível do que a fissão nuclear. Trata-se de um pecado que só é perdoável se o pecador é um homem de gênio. Esse é o pecado de Dreyer. Deus o perdoa, porque Ele próprio concedeu o talento que devia lhe permitir tanta percepção.

Há o espírito e há a matéria. Há o bom Deus e há o diabo. Uma pedra é apenas matéria? Até que ponto os elementos que nos cercam começam a ter consciência de si mesmos, de seu universo pequeno ou grande? Existe uma hierarquia? Vamos encontrar no topo da escada espíritos puros ou pelo menos um espírito puro? Na base da escada devemos nos contentar com as reações da pedra? Existe algum meio de proporcionar espírito à pedra? Alguns seres privilegiados o conseguiram. A Idade Média mística os chamava de santos. Nós os chamamos de artistas. Sua função, aqui, é a de aumentar entre nós a participação do espírito, ao mesmo tempo em que se preserva a pureza da pedra.

Estranhamente, pela ironia que parece agradar às forças que nos fazem passar do caos à música de Mozart, esses dispensadores do espírito se apóiam em sua luta contra a matéria na própria matéria. Não são numerosos, surgem apenas uns poucos a cada século. Dreyer é um desses e, como todo grande artista, apresenta-nos o problema da submissão à natureza ao mesmo tempo que o da evasão da referida natureza. Ele nos apresenta o problema e o resolve. Ou melhor, fornece-nos os argumentos e as armas que nos permitem resolvê-lo.

Falo de Dreyer no presente, como se ele ainda estivesse aqui, porque para mim e para muitos outros sempre está. E sempre estará.

Dreyer conhece a natureza melhor que um naturalista. Conhece o homem melhor que um antropólogo. Talvez ignore as proporções de oxigênio, hidrogênio ou azoto contidas nos galhos do velho carvalho que abrigava as meditações de sua infância, mas conhece as longas vigílias da árvore durante as noites de inverno. Conhece o êxtase proporcionado pelas chuvas da primavera. Conhece a dor causada pelo rompimento de um galho carregado demais de neve. Conhece a expectativa pela brisa noturna que vem refrescar a folhagem nas noites de estiagem. Não importa quem, munido de provetas, bisturis e reatores químicos necessários, possa analisar a natureza de uma árvore. Mas conhecer a árvore como se conhece um amigo, adivinhar suas grandezas e fraquezas, constatar ironicamente seu desejo de domínio, sua destruição sem piedade das plantas rivais, em outras palavras, identificar-se por um instante com o mundo vegetal é mais difícil; e se o objeto do interesse não for uma árvore e sim um homem, então o empreendimento exige muito mais do que instrumentos aperfeiçoados. Exige uma sensibilidade exacerbada, uma percepção aguçada, uma humildade rigorosa, tudo isso aliado a um orgulho insensato. Pressupõe a crença em nosso direito de meter o nariz nos problemas dos outros. Afinal, nada nos diz que as formigas se sentem lisonjeadas por analisarmos seu ácido fórmico. Os exemplos de intromissão do homem na vida das outras criaturas encheriam com uma tinta sangrenta as páginas incontáveis de volumes incontáveis.

Aproximei-me de Dreyer em duas ou três ocasiões, durante sua vida, mas não posso alegar que o conheci fisicamente. Mas creio que, humanamente, posso me gabar de conhecê-lo bem. Da

mesma forma que ele pode se gabar de conhecer bem o carvalho em questão. Não tenho certeza se ele viu alguma vez esse enorme carvalho. Talvez nem sequer tenha jamais pensado num carvalho. Esse carvalho, na verdade, só é útil para mim. Para abordar um ser como Dreyer, é preciso utilizar uma ponte de qualidade. Esse carvalho, cujos galhos mais altos se perdem no céu, esse carvalho amigável que me dispensa sua sombra, Dreyer não precisa, porque ele próprio é o carvalho.

O problema do realismo contra a transposição, do concreto contra o abstrato, não se apresenta aqui. Se o evoco, é porque se apresenta para mim e porque algumas de minhas dúvidas podem me ajudar a penetrar no pensamento que progride no cérebro do homem que admiro.

Para a maioria de nós, há a verdade exterior e a verdade interior. O culto da verdade exterior leva ao academicismo. A reprodução da natureza sem a interferência do artista não oferece qualquer interesse. Pascal nos disse isso em poucas palavras: "Só há uma coisa que interessa ao homem: é o próprio homem." Se não percebo o homem na paisagem representada, essa paisagem não passa de uma reprodução. Tomemos o caso de um ator que tenha de representar o papel de um cozinheiro. Imagino que esse ator é ruim, mas consciencioso. Irá ver cozinheiros trabalhando, aprenderá até mesmo a cozinhar, se iniciará na linguagem das pessoas dessa profissão, acabará por adquirir o porte, a atitude, a aparência de um verdadeiro cozinheiro. O traje que usará para desempenhar o papel seria o já usado por um cozinheiro, não seria limpo para não apagar as manchas antigas. O resultado provável é que nosso homem, no palco ou na tela, permanecerá o que é, ou seja, um mau ator, que não convencerá ninguém, apesar do exterior autêntico. Vejam o caso contrário, de um bom ator encarregado de interpretar o mesmo papel. Imagino que esse homem não sente a menor atração pela documentação. Talvez tenha algumas conversas com cozinheiros, mas logo se cansará de pesquisar instrumentos autênticos, trajes autênticos, linguagem autêntica. Talvez mesmo, como um novo Charlie Chaplin, nem se vestirá como cozinheiro, mas seu conhecimento espiritual dos problemas dos cozinheiros fará com que o público reconheça imediatamente nele um verdadeiro cozinheiro.

Se levarmos essa teoria até o absurdo, a única resposta é o abandono da realidade exterior e a criação de um mundo saído exclusivamente da imaginação do artista. É a arte abstrata. Em minha humilde opinião, a não ser em alguns desenhos animados, não creio que esse caminho seja recomendável como um método cinematográfico. O artista, a meu ver, é mais visível na paisagem na medida em que não se mostra. Fica escondido por trás de alguma moita, mas logo é descoberto. Pode-se reconhecê-lo sem dificuldade na atitude, entonações, na claridade que banha seu quadro, na disposição dos elementos da paisagem. Em outras palavras, um bom meio para o artista se unir ao público e ser reconhecido é o de se esconder e esperar que o referido público perceba sua presença.

Já falei que essa questão não se apresentava para Dreyer. Pois repito agora e repetirei cem vezes. Um homem de sua dimensão não é concreto nem abstrato. É concreto no sentido de que seus personagens são de uma verdade perturbadora, tanto exterior quanto interior. Quando Dreyer pediu a Falconetti para raspar a cabeça, a fim de interpretar o papel de Joana d'Arc na prisão, não era apenas um sacrifício à verdade exterior. Imagino que era em primeiro lugar uma inspiração para Dreyer. A visão daquele rosto admirável privado de seu ornamento natural mergulhava Dreyer na própria essência do tema. Aquela cabeça raspada era a pureza de Joana d'Arc. Era a sua fé. Era sua coragem invencível. Era sua inocência, mais forte do que a falsidade dos juízes. Era a resistência à opressão e à tirania. Era também a amarga constatação da eterna brutalidade dos que se julgam fortes. Era o protesto inútil do povo. Era a afirmação de que nas tragédias humanas são os pobres principalmente que pagam. E também os que se elevam por sua humildade à categoria desses pobres, mais próximos de Deus do que jamais ficarão os ricos e poderosos. Aquela cabeça raspada dizia tudo e ainda mais uma coisa a Dreyer. Era e continua a ser a abstração de toda a epopéia de Joana d'Arc. O milagre é ser também para os espectadores que continuam a se purificar nas águas lustrais do *Jeanne d'Arc* de Dreyer.

Dreyer se encontra acima das teorias e pega suas armas onde as encontra. Não importa o caminho que sua inspiração seguiu para se juntar a nós, seus espectadores. O importante é que não apenas

por *Jeanne d'Arc*, mas também por seus outros filmes, ele permanecerá conosco. E que a conversa se mantém num plano que ultrapassa em muito a banalidade quotidiana. (*Carl Th. Dreyer*, Copenhague, Ministério Real das Relações Exteriores, dezembro de 1968.)

HENRI LANGLOIS

Há alguns anos, creio que foi em 1956, recebi um telefonema de Mary Meerson: "Jean, há dois filmes que você precisa assistir de qualquer maneira. NÃO PODE PERDÊ-LOS."

Por experiência eu já conhecia a importância desse tipo de apelo. Foi assim que me foram revelados *Les mistons*, de François Truffaut, e *Le beau Serge*[1], de Claude Chabrol. Dois autores de filmes haviam nascido. Eu já conhecia Truffaut por seus escritos; era a primeira vez que tinha contato com Chabrol. Se Langlois pediu a Mary para nos reunir, foi porque acredita numa espécie de vínculo invisível que liga ou deveria ligar os realizadores de filmes de boa vontade.

Para mim, era normal que o berçário em que esses recém-nascidos me foram apresentados fosse a Cinemateca, criada e dirigida por Langlois.

Conto essa história não para determinar o papel que Langlois desempenhou em minha vida de realizador de filmes, mas para insistir no fato de que sem ele a Cinemateca não seria mais do que um organismo entre tantos outros. Também insisto em seu papel de coordenador, um papel que cumpriu não com discursos, mas com um paciente trabalho de acumulação e preservação do que merece ser acumulado e preservado. Falo em paciência, mas seria melhor falar em intuição. Langlois não apenas "sente" o conteúdo espiritual dos filmes, mas também parece participar, conhece-os "fisiologicamente" como um pai conhece os filhos. Sou-lhe reconhecido por salvar filmes que, sem sua intervenção, nunca mais seriam vistos. Pouco a pouco, acabariam por ser esquecidos.

[1]*Nas garras do vício*. (N. do T.)

Suponhamos que todos os quadros de Rafael fossem retirados dos museus e destruídos; em poucos anos Rafael deixaria de existir. Os textos sobre esse pintor não substituirão jamais a contemplação direta de sua obra.

Reunindo e preservando os filmes que, em sua opinião, valiam a pena — e podem estar certos de que sua opinião é ótima —, ele me deu a impressão de ser um dos numerosos artesãos de um ofício evidentemente grande, evidentemente nobre, já que etapas valiosas desse ofício se encontram preservadas num museu. O jovem pintor que vai ao Louvre sente orgulho de pertencer a um ofício cujas obras maiores se tornam guias para o público em geral.

Como homem de cinema, tenho o mesmo sentimento quando penso na Cinemateca. Langlois criou o nosso Louvre. A comparação, como todas as comparações, não passa de um recurso de estilo. Há coisas medíocres no Louvre. No caso de Langlois, o extraordinário é a segurança de seu julgamento. Essa faculdade excepcional talvez seja o grande motivo da importância mundial de sua obra.

Meu orgulho se transforma em emoção quando penso que isso é partilhado por meus colegas do mundo inteiro.

*

Sinto-me feliz porque Henri Langlois decidiu apresentar trechos de meus filmes no Festival de Cannes, neste ano de 1969. Meu prazer é ainda mais intenso porque estou prestes a retomar minha atividade cinematográfica e esse resumo de meus trabalhos me ajuda a concretizar essa perspectiva. Entendo que essa apresentação pode me levar a evitar algumas gafes e a não cometer de novo certos erros. Nem sempre é agradável se debruçar sobre o passado, mas é sempre útil.

Essa apresentação será ainda mais eficaz por ser de Henri Langlois, que conhece meus filmes até melhor do que eu e que é um dos raros seres vivos com capacidade para classificar com precisão os elementos diversos de nosso patrimônio cinematográfico. Eu lhe agradeço por ter pensado em mim para ser o trampolim desse salto no passado.

Só tenho um pesar, que é o de não poder me juntar a vocês nessa ocasião. O que não me impede de participar em pensamento. (20.5.1969)

CAHIERS DU CINÉMA

Por ocasião de seu número duzentos, sinto-me feliz em saudar os *Cahiers*. Amo os *Cahiers*. Amo-os porque amava Bazin e os *Cahiers* são seus filhos. Amo-os porque na vida não se pode ser ingrato, o que não serve para nada. Os *Cahiers* me fizeram muito bem. Proporcionaram-me leituras maravilhosas. Muitas vezes explicaram o que sinto confusamente. E isso com um certo entusiasmo agressivo de que tanto precisamos neste ofício. Os *Cahiers* me fizeram bem de muitas maneiras. Falaram de mim. Algumas vezes, mal. Ou bem, com mais freqüência. Vi meu nome misturado aos de outros trinta anos mais jovens. Isso me fez esquecer os anos que deveriam pesar sobre meus ombros. Ao se ocuparem de mim, os *Cahiers* me rejuvenescem. Os *Cahiers* me fizeram muito bem ao me situarem no nível dos grandes realizadores que admiro. Quando comecei a fazer filmes, não ousava sonhar em me ver citado entre Griffith e Stroheim. Pois muito bem, isso aconteceu. E os *Cahiers* têm sua participação. Os *Cahiers* me fizeram bem ao me tornarem familiar para espectadores que precisavam de um dicionário para compreenderem minha linguagem. Os *Cahiers* me fizeram bem porque são os *Cahiers*. Amo-os porque amo o cinema e é difícil amar um sem amar o outro. (*Cahiers du Cinéma*, nºs 200-201, abril-maio de 1968.)

O CINEMA INDIANO

Fala-se em "Índia misteriosa" como se diz "a Côte d'Azur", "a fleugma britânica" ou "o charme eslavo".

A costa mediterrânea me parece mais rosada do que azul. Conheço muitos ingleses irascíveis e os russos não têm nada de charmosos. A verdade é que os modos dos seres humanos dependem mais da época do que da geografia.

Tive oportunidade de conhecer intimamente alguns indianos para poder considerá-los como meus amigos. Por intermédio deles, tive contato com famílias tradicionalistas. Para compreendê-los, precisei apenas recordar os anos de minha infância. Reconheci nas casas dos parentes de meus amigos os preconceitos, as reações das pessoas que freqüentei quando era pequeno.

Assim que a Índia alcançar o desenvolvimento industrial, não haverá mais qualquer diferença entre seus habitantes e os de Seine-et-Marne ou Massachusetts. É a ferramenta que faz o homem. Talvez percamos com essa uniformidade. Os indianos, pelo fato de terem se misturado pouco com os ocidentais até agora, conservaram em sua vida quotidiana determinadas atitudes que nos levam muito longe no passado. Essas atitudes não são afetadas. Constituem a expressão direta de sentimentos de pessoas vivendo numa sociedade que ainda não está racionalizada. As ruas deste subúrbio de Calcutá com muitas fábricas estão cheias de moças cujo porte lembra as estatuetas de Tanagra. Não é desagradável encontrar Tanagras em ação, ainda mais quando são Tanagras inconscientes, quando a maneira como usam seu pesado coque não foi ensinada por um professor de postura. Pois saibam que vão encontrar muitas Tanagras nos filmes apresentados pela Cinemateca. Mesmo que alguns filmes agradem menos do que outros, ainda assim oferecem o presente inestimável de um encontro com pessoas que ainda têm gestos dos personagens da *Ilíada*, *Eneida* ou *Ramaiana*.

4. SOBRE A DIREÇÃO

COMO ANIMO MEUS PERSONAGENS

Não tenho teoria especial sobre os fins supremos do cinema. Parece-me difícil dizer isto é "cinema" ou isto não é "cinema". Esse novo ofício me parece abranger todas as formas do pensamento humano, do mesmo modo que a arte do livro. A biblioteca nos oferece livros de viagens ou ciência pura, poesia, romances; em suma, o mundo inteiro. O cinema também pode nos proporcionar tudo isso.

Neste vasto universo, o acaso, meus gostos e também as necessidades comerciais me levaram para os filmes dramáticos ("Spielfilme"). Não me queixo e é com fervor que tento introduzir, em histórias mais ou menos bem-sucedidas, essa pequena parcela de humanidade sem a qual todos os filmes não poderiam ser mais do que cadáveres ambulantes.

No começo, pensei que era possível a um diretor, imbuído de uma sinceridade juvenil, transmitir isso diretamente. Minhas buscas eram antes de tudo de ordem plástica. O cenário, as oposições dos valores, a harmonia dos movimentos dos atores, achava que isso permitiria a criação de um pequeno universo suficientemente interessante. Logo percebi que dessa maneira só poderia produzir obras bastante frias. As grandes artes, como a filosofia, pintura, música, arquitetura ou poesia, permitem ao autor uma comunicação direta com o público. O autor de filmes dramáticos, como o romancista, deve utilizar a intermediação dos personagens. Só se concedendo a esses personagens uma personalidade autêntica é

que se pode fazer com que esses filmes se tornem uma forma de expressão de nossa pobre humanidade; só assim o autor pode tentar, através da descrição sincera dessas almas, deixar transparecer um pouco de seu próprio sentimento.

Assim, inclui-se no primeiro plano das preocupações do diretor a animação e orientação dos instrumentos incumbidos de representar esses personagens, ou seja, os atores.

Considero os atores como os indivíduos que, na tela, representarão meus personagens para o público. Pouco importa se essas pessoas vêm das ruas ou são do ramo. Por uma questão de princípio, prefiro os últimos, que não precisam mais se preocupar com a parte mecânica de seu trabalho e assim podem devotar todas as forças de seu espírito a separar sua personalidade do papel. Ainda mais porque as exigências da indústria nos obrigam a realizar filmes muito depressa. O ideal, é claro, seria confiar os papéis a pessoas que tenham na vida a mentalidade e aparência do personagem. Mas é um grande acaso deparar com a ave rara possuindo ao mesmo tempo uma força de expressão, um fogo de comunicação que lhe permita fazer com que o público compreenda essa personalidade.

Há os atores natos, dominados por uma necessidade de exteriorização, mais preciosa do que uma longa prática. Cabe ao diretor pegar essas pessoas e colocá-las no filme numa espécie de estado particular, fazendo com que vivam seus personagens e apenas seus personagens.

Com o ator profissional, chega-se a esse ponto com uma ajuda à força de transposição que o talento lhe proporciona; com o homem da rua, chega-se sem transposição.

Seja como for, esse trabalho deve ser realizado antes. O filme iniciado, Monsieur X ou Madame Y devem desaparecer e dar lugar aos personagens do filme, indo, vindo, bebendo e comendo como eles. Nesse caso, o diretor talvez consiga fazer com que eles esqueçam que há aparelhos, refletores e microfones, filmando-os como um documentário na natureza sobre um animal. Quando se consegue isso, estamos próximos de alguma coisa que não será das piores. Na natureza, seus movimentos desajeitados podem impelir o animal à fuga. Num filme dramático, o ator não foge, mas sua naturalidade desaparece, o que é bem pior.

Esse lado documentário do trabalho me parece fascinante. Permite surpreender, quando se tem a oportunidade, essa faísca de vida que às vezes as pessoas deixam escapar quando se encontram sem controle e que pode ser reveladora de seu destino.

Pondo o cinema de lado, acredito firmemente no destino do homem. Somos pobres máquinas mais ou menos tão livres quanto um bonde balançando nos trilhos. Quanta volúpia para um observador apaixonado a de determinar o destino fatal de uma ou várias pessoas! Sei muito bem que essa opinião é contrária às idéias fundamentais da grande indústria cinematográfica. Os filmes produzidos pelas grandes firmas mundiais são mais ou menos baseados inconscientemente na possibilidade de cada um construir seu destino de acordo com sua fantasia. Ainda bem que isso é concebido com a maior ingenuidade. A datilógrafa se casará com o filho do patrão e o mecânico com a filha do Sr. Ford. Raramente se trata das forças misteriosas, as correntes invencíveis que nos atraem para um fim desconhecido.

O que eu gostaria de dar ao cinema é fazer o público pressentir esse fim, como o pressentimos na aurora de certas existências, determinar, ao máximo possível, o comportamento e os efeitos das forças fatais, acompanhar com amor os personagens que se debatem e tentam resistir a essa vertigem.

Esses personagens marcados na testa com um sinal grandioso se movimentam na vida e no filme com uma grandeza inconsciente. Cada movimento desperta em meu coração um entusiasmo ardente e um fervor compadecido. Como todo ser humano de educação cristã, sou imbuído de uma espécie de proselitismo e faço filmes na esperança de conseguir um dia partilhar meus sentimentos com o público. (*Pour Vous*, nº 242, 6.7.1933)

COMO REALIZO UM FILME

Sou acima de tudo um contador de histórias. Constantemente sou dominado pela vontade irresistível de contar histórias que me parecem excelentes e gostaria de partilhar minha alegria com os amigos e o público. Para contar essas histórias, sempre me pare-

ceu que a câmera era um meio melhor do que uma pena ou uma máquina de escrever. A minha concepção do cinema é a de que se trata de uma nova tipografia, uma invenção que possui quase a mesma importância da invenção de Gutenberg. Digamos que a invenção de Gutenberg revolucionou completamente o mundo, como o cinema e a televisão também revolucionam o mundo. Não se pode esquecer que antes de Gutenberg a transmissão das histórias era exclusivamente oral. Ressalte-se que era uma coisa extraordinária; talvez tenhamos perdido isso com a tipografia.

Não esqueçamos que a transmissão oral das histórias exigia que o mesmo artista fosse o inventor ou o transmissor da história (que precisava reinventar no segundo caso) — portanto, não era preciso que ele fosse o inventor da trama ou intriga, mas de qualquer forma era o roteirista — e também o ator, o músico (o trovador), divulgando sua história por toda parte. Esse homem desapareceu no dia em que foi inventada a tipografia; e surgiu uma nova profissão, que é a de autor.

É mais do que evidente que o cinema representa uma revolução igualmente importante na história da divulgação do pensamento.

Portanto, sou um contador de histórias; e o caminho que agora se oferece a todos nós, autores de filmes, é o filme comercial.

O filme comercial sempre custa muito caro e por isso mesmo é preciso prepará-lo. Por esse motivo, começo sempre por conceber uma história ou por aceitar uma história que me é sugerida por um produtor. Faço um roteiro, sozinho ou com um autor, depende de vários fatores (mas em geral faço sozinho). Tento fazer esse roteiro de forma a me convencer de que se pode rodá-lo como está, que se pode quase obter um filme seguindo a decupagem plano a plano. Feito isso, eu me lanço na produção.

Ocorre então um fenômeno terrível: quando estou na presença dos atores, diante dos cenários, descubro que tudo o que fiz e escrevi não vale nada; descubro que aquela resposta que me parecia cheia de vida não significa mais nada quando é enunciada por um ator que lhe imprime sua própria personalidade; descubro que sou obrigado, na realidade, a conjugar minha própria personalidade com a personalidade do ator.

Estamos todos num ofício em que não se faz nada sozinho. Cada passo é uma colaboração com alguém.

Portanto, concebo uma decupagem que creio perfeita e descubro que essa decupagem não corresponde à realidade viva e que a realidade viva só pode ser abordada por minha colaboração, talvez minhas discussões, talvez mesmo minhas brigas terríveis, com os atores, o cinegrafista, o operador, todo mundo! É dessa espécie de discussão que nasce a matéria viva do cinema.

Sem dúvida é preciso ser claro, sempre muito claro. Aproveito para abrir um pequeno parêntese. Tivemos na França e na América uma grande tendência para a obscuridade; achou-se, por exemplo, que o objetivo supremo para um ator consistia em murmurar, que o objetivo supremo para a fotografia consistia em nada mostrar. Obtiveram-se lindos efeitos dessa maneira. Apesar disso, considero que basear todo um filme sobre os efeitos desse gênero é, ouso dizê-lo, decadente. Pessoalmente, sinto-me atraído por uma forma de cinema um pouco mais vigorosa do que isso.

A profissão de ator é uma profissão terrível, divina, na qual se tem de inventar constantemente um ser humano que não existia antes, apenas formulado na idéia do autor e que o autor fará nascer completamente. A profissão de ator é um parto constante.

Todos sabem que os partos são muito delicados. Se há pessoas ao redor que soltam gritos e incomodam a mãe, a criança pode nascer mal. É preciso deixar em paz as mulheres no parto; é preciso deixar em paz os atores que criam. Isso é muito importante.

Mas pode-se ajudar esse trabalho de criação, assim como o médico parteiro pode ajudar a criança a nascer de maneira mais conveniente; pode-se ajudar esse parto ajudando o ator a se encontrar. Muitos atores, em particular no início da carreira, não se conhecem. Claro que há o risco de grandes discussões com os atores, de graves discussões, porque muitos atores pensam que são uma coisa que não são. É preciso revelá-los a eles próprios. Creio que esse é o grande dever do diretor, seu grande trabalho em relação ao ator.

Cada vez que faço um filme sou dominado de um modo honesto e sincero pelo desejo de agradar ao público. Infelizmente, não sei como se faz isso, há em mim uma espécie de tendência, que seria de meu desejo intenso de classicismo, que faz com que às vezes eu me encontre em oposição ao referido público.

Em *La règle du jeu*, não procurei voluntariamente realizar um filme difícil de ser aceito pelo público. Ao contrário, estava convencido de que as pessoas amariam muito essa história; achava que era uma história encantadora, que relatava muito bem a verdade sobre os homens de nosso tempo, sobre a sociedade de nossa época. Tinha a impressão de relatar uma história verdadeira e que a relatava de uma maneira divertida, em vez de relatá-la de uma maneira sóbria e crítica. Em outras palavras, tinha a impressão de que, se usava um açoite, era um pouco de brincadeira, sem desferir grandes golpes nas pessoas.

É preciso acreditar que me enganei, já que as pessoas acolheram o filme como se recebessem realmente golpes de chicote. Se *La règle du jeu* fosse tratado como um filme romântico, se apresentasse pessoas que se desmancham em lágrimas e pegam seu coração para oferecer ao público dizendo "Tomem, é de vocês!", se mostrasse pessoas com os rostos transtornados, se usasse todo o arsenal romântico, tenho certeza de que a mesma história seria válida. Mas o espírito clássico, um espírito em que se tenta manter as coisas mais interiormente do que mostrá-las exteriormente, é aparentemente um espírito muito difícil de ser absorvido em nossos dias por um público que há mais de cem anos se acha inundado por lágrimas românticas. O classicismo é um caminho muito penoso e posso garantir que muitas vezes sou golpeado por isso. Mesmo assim, estou determinado a continuar e convencido que depois de chorar durante um século com o melodrama de Margot o público vai dar uma volta e retornaremos às verdades profundas de Shakespeare, Molière e Marivaux.

Para chegar a esse classicismo, acho que devemos estabelecer uma distinção entre o realismo interior e o realismo exterior. Não posso deixar de pensar em Molière, que jamais fez o realismo exterior. Deu a seus personagens os nomes de Philinte, Orgon, Cléante, em vez de chamá-los de Dupont, Durand, Dubois; vestiu-os com trajes que nem mesmo eram realistas; nos trajes usados em cena ainda havia resquícios da comédia italiana. Apesar disso, as peças de Molière figuravam provavelmente entre as mais realistas. Um homem como Chaplin jamais se sacrificou ao realismo exterior: Chaplin representa um garimpeiro de ouro, mas veste-se com seu chapéu-coco, os enormes sapatos e uma bengala, procura

ouro no meio da neve. Se fosse realista, estaria com um casaco de pele e tudo o que se usa contra o frio. Mesmo assim, Chaplin, com seu pequeno chapéu-coco, me parece muito mais autêntico do que muitos maus comediantes que exibem trajes verdadeiros de garimpeiro; eles parecem o quê? Dão a impressão de patetas com seus magníficos trajes; Chaplin, ao contrário, com seus enormes sapatos e pequeno chapéu, parece um verdadeiro garimpeiro.

Pessoalmente, já fiz muitos filmes no gênero do "realismo exterior". Tentei, humildemente — talvez sem nem sempre conseguir — acrescentar o realismo interior. Parecia-me que se contasse a história de uma lavadeira situando-a em seu autêntico lugar de trabalho, com um autêntico ferro de passar, em seu verdadeiro traje de lavadeira, como realmente se faz para passar camisas, parecia-me que talvez, graças a esses atributos exteriores, poderia alcançar, com essas armas externas, o conhecimento mais íntimo dessa pessoa.

Mas creio que as pessoas realmente grandes, Chaplin, Shakespeare ou Molière, não precisam desse realismo exterior e podem conhecer intimamente a lavadeira sem necessidade de um verdadeiro ferro de passar roupa.

Pessoalmente, eu gostaria de escapar ao realismo exterior.

Creio que a televisão nos ajudará, porque vai representar, em relação ao cinema, o mesmo papel que este representou em relação ao teatro. A televisão vai decantá-lo. (Trechos de uma conferência no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, *Arts*, nº 470, 30.6.1954)

O PARADOXO DO COMEDIANTE

Creio muito num método de repetição que é o seguinte: consiste em pedir aos atores que digam as palavras sem representá-las, não lhes permitir que tentem pensar, se posso dizer assim, antes de várias leituras do texto, de tal maneira que no momento em que aplicarem certas teorias, em que tiverem determinadas reações em relação ao texto, seja diante de um texto que conheçam e não de

um texto que talvez não possam compreender, porque só se entende uma frase depois de repeti-la várias vezes. Acho mesmo que a maneira de representar deve ser descoberta pelos atores; depois que a descobrem, peço que se contenham, que não representem logo, que tateiem um pouco, que avancem com prudência, em particular que só acrescentem os gestos ao final, que se mantenham no controle completo da cena antes de se permitirem mexer num cinzeiro, pegar um lápis ou acender um cigarro. Peço-lhes que não se entreguem ao falso natural, mas que se comportem de maneira que a descoberta dos elementos exteriores se suceda à descoberta dos elementos interiores e não o contrário. Oponho-me rigorosamente ao método usado por muitos diretores, que consiste em dizer: "Olhe para mim, vou representar a cena; agora, faça como eu." Não acho que seja um bom método, porque não é o diretor que representa a cena: é o ator; portanto, é preciso que o próprio ator faça a descoberta da cena e aplique sua própria personalidade à situação. (*Cahiers du Cinéma*, nº 66, Natal de 1956.)

O TEATRO DE ARENA

É muito cômodo ter de mudar de século. Mas não se pode optar. Novos trajes cobrem nossa pele e, por osmose, modificam até a arquitetura de nosso esqueleto. O ruído diferente da rua noturna embala nosso sono e, sem que o saibamos, desvia o curso de nossos pensamentos para horizontes inesperados. Só o gênio pode se permitir ignorar a era em nosso planeta. Diga-se de passagem que é uma ignorância involuntária. Goldini ou Pirandello se consideravam duros como ferro em sua missão de inovadores. É uma peça inocente que o destino prega àqueles que escolheu. É verdade que os gênios estão sempre na frente da moda. Mas esse é um aspecto menor de sua função. Para nós outros, espectadores, não importa que Alceste se enfeite com fitas verdes. Um Molière ainda mais inovador, e admitindo se que seu gosto pela novidade se estendesse às vestimentas, também poderia lhe cortar os cabelos à escovinha. Nem por isso seria menos Alceste.

Portanto, consideremos os costumes como um artifício de linguagem em benefício dos espectadores e registremos de passagem que os grandes autores os seguiram. É impossível ser grande sem ser ao mesmo tempo ingênuo. Para nós, público, a ordem do espetáculo possui sua importância. Hoje, a cançoneta de café-concerto do Eldorado só atrairia os anciãos num acesso de nostalgia. Os vivos querem escutar essa mesma canção orquestrada de uma maneira diferente e apresentada na semi-escuridão de um subsolo, de cadeiras desconfortáveis, em que a cantora se esgueira com dificuldade entre os copos de uísque. E têm toda razão. Há cinqüenta anos que nos martelam os ouvidos com a importância do ambiente e sentimos vontade de nos revoltar, de proclamar nossa fé na hereditariedade. Sejamos mais razoáveis e admitamos as duas forças. Nosso ambiente é em parte responsável pelo que somos. É também responsável em parte pelo comportamento dessa coisa viva que se chama uma peça de teatro. E não importa o meu amor pelas incríveis invenções transalpinas, eu me pergunto se o teatro como os italianos da Renascença o inventaram não acabou; se seu manto de Arlequim, suas cortinas, seus cenários não irão em breve se juntar às figuras de papelão e à máscara de Colombina. Claro que vou lamentar. Também lamento a perda das liteiras que levavam os espectadores ao hotel de Bourgogne.

Acabo de assistir à peça de Pirandello no Teatro de Arena da Rue Frochot. Evidentemente, estou influenciado pela qualidade da interpretação e da direção. Mas me pergunto se meu prazer não foi aumentado pela disposição do teatro, por um certo sentimento de conforto intelectual decorrente da certeza de escapar ao anacronismo.

Quanto mais aumenta nosso conhecimento do mundo, mais tendemos a nos concentrar em nós mesmos. Quando o homem pensava que esta Terra era o centro do universo e que sua própria pessoa era o centro desta Terra, sua curiosidade por tudo que lhe era exterior era enorme. Pedia aos contadores de histórias que o encantassem com as aventuras de heróis inverossimilmente fortes, corajosos ou maus, heróis inumanos.

O universo se ampliou com as perigosas revelações da Renascença. A Terra não passa de um planeta entre outros planetas. Com o abandono da esplêndida imobilidade de nosso astro e a

aceitação desdenhosa do curso medíocre de um sol preocupado apenas em nos esquentar e iluminar, o homem começa a se levar a sério. Os pintores se aproximam dele. Do grupo, passam ao indivíduo. Cortam-lhe as pernas, depois o ventre O rosto e o mistério que dissimula os fascinam. Abandonam os vastos temas desprovidos de perspectiva. Os modelos, infelizmente, "pensam". Logo se descobrirá o intelectualismo. Freud espreita não apenas os artistas e amantes da arte, mas também os operários, os carregadores, os acrobatas de circo.

O romantismo nos proporciona o cenário ilusório, o naturalismo encobre a cena com bufês verdadeiros e repastos realmente comestíveis. E o gás sucede às velas; a eletricidade, ao gás. Os rostos se tornam mais preciosos. E nas poltronas da galeria as pessoas se deleitam com estados da alma. As aventuras de Orlando Furioso cedem o lugar às torturas morais da Dama das Camélias.

E depois é o cinema. Os rostos monstruosos ocupam a tela Não perdemos uma única contração da boca, nenhuma nuance no olhar. Muito em breve nós seguiremos os pintores, esses exploradores que já estão pintando o que se passa por trás das pupilas e não o que está na frente.

É verdade que os grandes sempre descreveram a si mesmos. Mas no passado eles não sabiam disso e foi inconscientemente que Aristófanes apresentou Aristófanes em *Anfitrião.*

É preciso viver com seu tempo. E o artista deve preceder o tempo de seus contemporâneos. É sua função abrir as portas sobre as evidências, abrir as janelas sobre o que já existe em cada um de nós. E como a descoberta de hoje, de amanhã e depois de amanhã sempre é a de nós mesmos, esqueçamos os cenários superados e encantadores da cena romântica, os ornamentos comoventes, a falsa sordidez do naturalismo, as poltronas confortáveis do teatro de bulevar. Queremos rostos, mais próximos, ainda mais próximos. E os queremos entre nós. Queremos viver um pouco de suas vidas, dessas vidas que nos comunicam para o contato, como se vive a vida da mulher amada na mesma banqueta do pequeno café em que ela se encontrou conosco. Acabemos com essa ribalta que nos separa de nossos amigos, que os ilumina com uma claridade heróica, uma claridade que arrisca torná-los

maiores do que nós, o que não queremos de jeito nenhum; vamos demolir esses cenários que os situam apartados neste teatro em que misturamos nossas respirações. Em seu lugar, queremos ver nossos próprios rostos. À nossa frente, que eles sejam o espelho intransponível que limita os movimentos de nosso prisioneiro, do ator que nos conta a única história que ainda pode nos interessar: a nossa. Queremos comer sua própria alimentação; queremos que ele partilhe nossa refeição. Queremos o Teatro de Arena. (*Le Figaro*, 29.6.1956.)

REFLEXÕES SOBRE STANISLAVSKI

Toda a obra de Stanislavski é caracterizada pela busca persistente da verdade dos sentimentos. Pode-se dizer a mesma coisa da obra de qualquer grande autor dramático, de qualquer grande artista ou de qualquer grande sábio. A grandeza nos criadores depende de seu sucesso na única tarefa que lhes importa, a que consiste em tentar dissipar as brumas das convenções que se interpõem entre o homem e essa verdade. No domínio físico, o trabalho dos cientistas é muitas vezes recompensado pelo sucesso controlável de suas pesquisas. No domínio dos sentimentos, crenças e reações humanas, os filósofos, escritores ou artistas são muitas vezes incompreendidos. No domínio muito especial e muito novo da direção teatral, Stanislavski é o primeiro que ultrapassou a área da verdade exterior para penetrar no campo da verdade interior.

As preocupações de muitos diretores são, em sua maioria, exclusivamente de ordem técnica. Já conheci alguns que subordinavam tudo à iluminação. Marcam com giz no chão do cenário as posições dos pés dos atores, querendo ter certeza de que estes receberão a iluminação sob um ângulo cuidadosamente estudado para aumentar a intensidade de expressão do rosto. Pessoalmente, acho que essa intensidade dramática não tem valor se não for a expressão de uma emoção genuinamente sentida pelo ator. Não tem importância se o ator, sob a influência dessa emoção sincera, faz um gesto que o afasta da iluminação ideal. Estou de acordo

com o ensinamento de Stanislavski ao afirmar que a expressão humana me interessa mais que a qualidade da iluminação. Stanislavski certamente era um grande técnico, mas creio não me enganar ao declarar que ele era acima de tudo um observador perspicaz da natureza humana.

Meu sonho, no teatro, como no cinema e na vida, é estabelecer um contato com os outros homens, entrar neles e permitir que entrem em mim. Creio que essa é a grande missão do que chamamos hoje em dia de arte. A bailarina que se sente realmente morrer ao dançar *O lago dos cisnes* torna-se por alguns segundos minha irmã, minha esposa, minha melhor amiga, meu outro eu. Para me comunicar seu sentimento, é evidente que ele deve se basear num conhecimento perfeito do lado material de seu ofício. Para se explicar, é preciso conhecer as palavras e a gramática que rege a ordenação. Mas não é a iluminação eficiente que constitui a razão primordial da comunhão assombrosa entre um espectador e um artista. Esse fenômeno extraordinário se deve primeiro, na arte do espetáculo, à sinceridade do artista, baseado na sinceridade do autor, que também se despojou da vestimenta da mentira, com que nos deixamos tão facilmente cobrir. O método de Stanislavski, apoiando-se sobre a verdade exterior no traje, na aparência física, revelou-se de uma eficácia maravilhosa na descoberta da verdade interior. As histórias que contam a seu respeito me fascinam. Ele pedia a seus atores que vivessem completamente os personagens que representavam. É a chave para a arte do teatro. O grande perigo que espreita os atores, sobretudo no cinema, é o de deixar que a vida pessoal prevaleça sobre a vida dos personagens que devem encarnar. Stanislavski, a se acreditar o que dizem alguns de seus admiradores, não tolerava isso.

É por isso que nós, gente do cinema, podemos considerá-lo como um de nossos mestres. O teatro convencional pode muitas vezes enganar. O cinema convencional está condenado à gangrena. Essa deterioração pode levar muito tempo para destruir o corpo que ataca, mas a morte é inevitável se não se reage a tempo. Há antibióticos. De vez em quando um filme sem mentiras surge no meio da mediocridade. É como uma lufada de ar marinho que purifica a atmosfera impregnada de perfumes artificiais. A doença retrocede.

A objetiva de uma câmera é como o bisturi de um cirurgião. Esquadrinha no interior de nosso ser e põe a nu nossas fraquezas. Descobre-se que uma parte do público se sente mais à vontade na doença. A verdade é muitas vezes difícil de digerir. A mentira é mais confortável. Mas a verdade vivifica, enquanto a mentira destrói. É por isso, no interesse de nossa saúde, que nós do cinema devemos estudar a obra de Stanislavski. (*L'Art du Cinéma*, Moscou, 27.10.1962)

NANA

À saída da exibição de *Nana*, um distribuidor de filmes que todos os dias realiza grandes esforços para divulgar a produção francesa no mundo me disse:

— É ótimo, mas faço uma restrição.

— Qual?

— A de não ser alemão ou sueco. Se seu filme tivesse sido realizado por um diretor estrangeiro, só receberia elogios e todos proclamariam que se trata de uma obra-prima.

Ninguém é profeta em sua terra e os críticos, é verdade, não me pouparam. Não me queixo. É bom que uma obra cinematográfica faça algum barulho, mesmo sendo um filme mudo. O público e o tempo são ainda os melhores juízes; basta saber esperar, sem impaciência, seu veredito. Mas há uma questão que foi apresentada, não sem um ar de censura, a meu colaborador Pierre Lestringuez e a mim e que quero responder.

— Por que vocês foram atraídos por *Nana*, uma das obras mais realistas e violentas de Zola? Não poderiam escolher uma dessas belas histórias que misturam habilmente o sonho com as lágrimas e terminam com um lindo casamento?

Confessamos humildemente que nem pensamos nisso.

Em primeiro lugar, escolhemos *Nana* como decorrência de uma evolução pessoal. Por muito tempo consideramos a arte cinematográfica como uma arte plástica; mas um dia, de tanto assistir a filmes e discuti-los, passamos a renegar uma teoria que sempre

deu resultados muito frios. Hoje pensamos que não se pode interessar o público a não ser com um drama (mesmo que se trate de um tema cômico) e que esse drama só pode ser expresso através de cenas que devem ser representadas no verdadeiro sentido da palavra. Tudo deve contribuir para a ação e nossa antiga fórmula, puramente plástica, que consistia em apresentar "paisagens", era ruim. Uma linda paisagem, um corpo bonito, um efeito de iluminação, como em *La fille de l'eau*, são insuficientes para o público; é preciso uma ação, uma sucessão de cenas dramáticas. E que história poderia nos fornecer cenas mais pungentes do que *Nana*?

Se quisermos refletir a fundo, Nana não é apenas uma criatura sem moral, uma mulher perdida por seus vícios; é também a personificação da decadência de uma sociedade. Não vemos Nana evoluir entre todas as classes, passar do mundo do teatro para o mundo da corte, passar do baile Mabille para o palácio de um príncipe? É uma figura perigosa e destrutiva, jamais convencional, formada pela vida. É esse aspecto humano que nos atraiu e que quisemos mostrar.

Temos certeza de que o público não vai nos censurar por esse objetivo.

Mas não há apenas o público: também há os que se incomodam com a história, os defensores da integridade do texto, que se revoltaram com as mudanças inevitáveis exigidas na adaptação para o cinema. Se não se tratasse do Segundo Império, diríamos que eles são mais realistas do que o rei ou pelo menos mais intransigentes do que a própria filha do famoso romancista, Madame Leblond-Zola, que fez com todo talento as legendas do nosso filme. Ela não é a primeira interessada no debate? Pois ela aprovou nosso trabalho. O que é a nossa melhor recompensa.

Enfim, a propósito do Segundo Império, também nos perguntaram: "Por que escolheram essa época rococó?" Foi justamente por ser uma época rococó que nos interessou e seduziu. Em primeiro lugar, não é absolutamente feia, é chique, atraente; e depois está próxima de nós, o que facilita as pesquisas nas bibliotecas, nos museus e até mesmo nos velhos álbuns de família. Censuraram-nos por termos mostrado móveis extravagantes, por termos inventado por uma questão de conveniência. Não escreveram que em nosso filme a cama de Nana não era real, que

jamais existira tal obra-prima de mau gosto? Infelizmente existe e nós a descobrimos na loja de um antiquário, onde ainda deve estar.

É verdade que nos empenhamos em dar o clima genuíno de *Nana*; em alguns momentos, talvez tenhamos carregado no quadro, mas nos pareceu que se podia muito bem despertar alguns sorrisos no meio do mais cruel e patético drama humano, em que se vê desaparecer ao lado de uma mulher e ao mesmo tempo que ela, toda uma época, todo um regime. (*Ciné-Miroir*, nº 100, 15.6.1926)

TONI

Sinto-me feliz em apresentar meu filme *Toni*, porque realizei-o com absoluta independência e, por uma vez, posso reivindicar a responsabilidade por meu trabalho. Devo essa sorte à amizade de Marcel Pagnol.

O tema do filme foi extraído de um fato que realmente ocorreu num canto do sul da França, que permaneceu suficientemente selvagem para me permitir uma fotografia dramática. Essa região é habitada principalmente por imigrantes de origem italiana, operários e camponeses. Entre esses expatriados as paixões são intensas e os homens que serviram de modelos para *Toni* me pareceram arrastar em sua esteira o clima carregado que é típico do destino fatal dos heróis de tragédia, até mesmo da canção popular.

No que se refere à interpretação, me permiti renunciar ao uso de grandes nomes comerciais. Ninguém admira mais do que eu o talento de nossos grandes artistas. Mas seus filmes devem ser concebidos rigorosamente para a projeção de sua personalidade, sob pena de não atender às aspirações de seu público. Prefiro trabalhar com atores inteligentes e sensíveis, mas que ainda não têm uma carreira muito longa no cinema. Podem evitar a repetição dos efeitos comprovados que os artistas veteranos são propensos a usar automaticamente sempre que se apresenta a oportunidade.

Sem risco para suas carreiras, podem ser mais espontâneos, menos artificiais, mais próximos da vida.

Com atores assim, é preciso substituir a rotina por uma criação constante; também não se pode submetê-los a uma decupagem rigorosa, em que se prevê cada gesto, cada ângulo, cada ritmo.

Creio que não é o ator que deve ficar à disposição do técnico, mas o técnico é que deve se submeter à representação do ator.

Em troca dessa liberdade material, o método exige do intérprete uma fidelidade absoluta ao espírito do roteiro e uma rigorosa disciplina moral. Além do talento, foi isso o que me proporcionaram os intérpretes de *Toni*.

Não falarei da equipe técnica. Em minha opinião, deve ser composta não apenas por camaradas, mas, mais do que isso, por cúmplices.

Esses cúmplices e eu apresentamos nosso trabalho a vocês, fruto de nossas angústias e alegrias. (*Comoedia*, 8.2.1935)

■

Os entusiasmos e as dúvidas que me conduziram à realização de *Toni* ainda não se extinguiram e estou convencido de que também existem em meu companheiro nessa aventura: o produtor de filmes Pierre Gaut. Era a grande questão do "natural" que estava em jogo, como ainda ocorre hoje em nosso ofício. O cinema pode se permitir a transposição ou, ao contrário, deve se tornar escravo da natureza? Devemos nos enfileirar sob a bandeira de *Caligari* ou continuar a experiência de *Roma, cidade aberta*?

Vocês podem muito bem imaginar os motivos que me levaram à experiência de *Toni*. O mais determinante foi que o cinema, como pensávamos, baseia-se antes de tudo na fotografia e que a arte da fotografia é a menos subjetiva de todas as artes. O bom fotógrafo (vejam Cartier-Bresson) vê o mundo como ele é, seleciona e define o que vale a pena ser visto, fixando-o como se fosse de surpresa, sem transposição. E como imaginar a possibilidade de uma transposição quando o elemento principal de nosso ofício, o rosto humano, é tão difícil de ser transposto?

Eu era contra a maquiagem na época de *Toni*. Minha ambição era a de conduzir os elementos não naturais do filme, os elemen-

Le tournoi dans la cité

▲ La fi le ce ’eau

▼ Nana

Charleston

La petite marchande d'a lumettes

Marquitta

Le bled

La nuit du carrefour

Toni

Tire au flanc

La chienne

Boudu salvo das águas

Madame Bovary

Boudu salvo das águas

O crime
de M. Lange

Partie de campagne

On purge Bébé

Chotard et Cie

◄ La vie est à nous

La Marseillaise

La vie est à nous ►

A grande ilusão

Les bas-fonds

A besta humana

A regra do jogo

L'homme du sud

L'étang tragique

La femme sur la plage

Vivre libre

Rio sagrado

Le carrosse d'or

Le journal d'une femme de chambre

▲ French Cancan

As estranhas coisas de Paris

Le déjeuner sur l'herbe

Le petit théâtre

Le caporal épinglé

O testamento do Dr. Cordelier

Le carrosse d'or

tos que não dependiam do acaso das circunstâncias, a um estilo tão próximo quanto possível das circunstâncias quotidianas.

A mesma coisa em relação aos cenários: em *Toni* não há estúdio; as paisagens, as casas são exatamente como as encontramos. Os seres humanos, interpretados por atores ou por habitantes de Martigues, tentaram parecer com as pessoas que representavam; além disso, os próprios atores profissionais, a não ser por algumas exceções, pertencem às classes sociais, nações ou raças de seus papéis. O roteiro baseava-se em fatos diversos recolhidos por Jacques Mortier, o comissário de polícia de Martigues. Tudo foi providenciado para que nosso trabalho se tornasse tão próximo quanto possível do documentário. Nossa ambição era a de que o público pudesse imaginar que uma câmera invisível filmara as fases de um conflito, sem que isso fosse percebido pelas pessoas arrastadas inconscientemente para a ação. Eu não era provavelmente o primeiro a tentar essa aventura e não seria o último. Mais tarde, o neo-realismo italiano deveria levar o sistema à perfeição.

Hoje atravesso um período de minha vida em que tento me afastar desse realismo exterior e encontrar um estilo mais composto, mais próximo do que chamamos de "clássico". Isso não significa que renego *Toni*; significa apenas que sou vítima de meu espírito de contradição. Na época de *Toni*, os grandes sucessos do cinema francês baseavam-se na imitação do teatro de bulevar. No drama, eram os gestos um tanto amplos, sobrancelhas franzidas, contrações da boca; nas comédias, o sorriso perpétuo da ingênua mocinha, a autoridade confiante de jovens galãs um tanto machos e, no conjunto, um sentimentalismo que eu julgava insuportável, herança de um romantismo caduco. Era normal que eu sentisse vontade de me opor a esses artifícios na representação de um fato concreto, em seu autêntico cenário natural.

Hoje a indústria cinematográfica está dominada pelo natural. São homens maus em cenários de bares sórdidos, moças desencaminhadas se entregando a sedutores sem beleza em quartos de hotel invadidos por percevejos. É o reinado das roupas brancas duvidosas, corpos mal lavados, de mão sujas de sebo. A sopa de cebola insuficientemente gratinada me dá vontade de comer num grande restaurante. É o que me esforço em mostrar através da interpretação nos meus últimos filmes.

Lamento que *Toni*, condenado pela crítica[1] por ocasião de seu lançamento e também, reconheçamos, pelo público, tivesse de sofrer cortes. Quando um filme não tem a acolhida esperada, as pessoas se desesperam e acham que podem endireitar tudo com cortes. Mas nada se consegue com isso. As concessões são sempre prejudiciais. A cena que mais nos excitara em *Toni*, que nos esforçáramos em reconstituir tal como ocorrera no drama real da vida verdadeira, era o transporte do corpo do marido sobre uma pequena carreta, puxada pela esposa assassina. Essa carreta estava cheia de lençóis, escondendo o cadáver. Os carvoeiros corsos, dos quais há remanescentes no filme, acompanharam esse veículo fúnebre que julgavam ser uma inocente marcha para a lavagem de roupas, ao longo dos caminhos na colina que domina o lago de Berre, dizendo gracejos para a bela espanhola e entoando suas mais belas canções. Essa passagem desapareceu.

Toni é um filme bastante primitivo. Acumula os defeitos inerentes a todo empreendimento ambicioso. Eu ficaria feliz se vocês pudessem entender um pouco do meu grande amor por essa comunidade mediterrânea, da qual Martigues é um concentrado. Esses trabalhadores de origens e línguas diferentes, vindos para a França em busca de uma vida um pouco melhor, são os herdeiros mais autênticos dessa civilização greco-romana que nos fez o que somos. (*Cahiers du Cinéma*, nº 60, junho de 1956.)

LES BAS-FONDS

Quero aproveitar a oportunidade para responder a uma pergunta que me foi feita muitas vezes a propósito da realização cinematográfica de *Bas-fonds*, de Gorki. Por que não manteve no filme a atmosfera russa original? A mesma pergunta foi feita também aos colaboradores do filme. Na verdade, vários caminhos se apresen-

[1]Pierre Gaut, produtor de *Toni*, informou que nesse ponto Jean Renoir foi enganado pela memória: por ocasião do lançamento, *Toni* mereceu excelentes críticas, salvo algumas exceções. (Nota dos *Cahiers du Cinéma*.)

tavam nessa questão: a que parecia mais normal à primeira vista era uma reconstituição exata do clima da época, ou seja, a Rússia de 1902. Uma segunda solução, oposta à primeira, seria situar a ação em nossos dias. Havia ainda uma terceira opção, que consistia em não situá-la de uma forma precisa, deixá-la num clima neutro.

Devo dizer que, de minha parte, senti-me muito tentado por uma reconstituição exata. Mas havia obstáculos demais: faltariam os recursos materiais, os exteriores seriam falsos. E numa tentativa dessas, cada detalhe deve ser cuidado minuciosamente, de maneira a contribuir para a harmonia do conjunto; o menor ponto falso arriscaria prejudicar seriamente a impressão geral. É por isso que um trabalho assim cabia melhor ao cinema soviético, que dispõe de todos os meios materiais e psicológicos para realizá-lo. Nossa tarefa era outra; queríamos antes de tudo reproduzir o espírito da obra, que no final das contas só se apoiava muito pouco na cor local.

Foi por isso que também tive a idéia de situar o filme na Paris de nossos dias, substituindo os nomes russos por nomes franceses apropriados, falando em francos em vez de rublos, em suma, efetuando uma transposição completa. Seria permanecer fiel à idéia de Gorki e à encenação primitiva de Stanislavski na primeira apresentação da peça, em Moscou, no Teatro das Artes. Na verdade, Gorki e Stanislavski queriam antes de tudo um realismo imediato, que pudesse impressionar diretamente os espectadores. Os personagens não se tornam realmente interessantes para o público se não forem contemporâneos. Mas de acordo com Kamenka, o produtor do filme, renunciei a essa interpretação, sobretudo para não chocar uma parcela considerável do público, a dos conhecedores da obra de Gorki, que poderiam considerar essa transposição absoluta como uma falta de respeito à memória do grande escritor.

Portanto, só me restava uma alternativa, a de dar à peça um clima absolutamente neutro.

Essa atitude adotada para *Les bas-fonds* está de acordo com minhas idéias gerais sobre essa questão. Sempre achei que a exatidão exterior não contava no cinema. Para se dar conta disso, basta observar que muitas vezes os filmes ruins baseiam-se nessa

exatidão. Quando querem representar um marinheiro, alguns se contentam em vestir o ator de marinheiro da cabeça aos pés, até os menores detalhes; não lhes importa se o ator, assim disfarçado, tenha ou não uma alma de marinheiro. Vejam Carlitos, ao contrário, com seu chapéu, a clássica sobrecasaca, imitando os passos do marinheiro em seu navio. Sem qualquer ajuda externa, Carlitos nos mostrou marinheiros como todos esses marinheiros de convenção que pululam em nossos filmes. Não é mais convincente dessa forma?

Não se deve concluir de tudo isso que desprezo o estudo do meio. Ao contrário, considero-o indispensável; mas é preciso que seja um estudo sério, assimilado e transposto, não apenas baseado em características puramente exteriores. Assim, espero ter melhor servido à memória de Gorki ao me esforçar em traduzir nesse filme o espírito de sua obra do que se tivesse promovido um desfile de trajes históricos e de personagens supostamente russos. (Novembro de 1936.)

*

Espero não ter traído o espírito de Gorki. Acho que renunciando voluntariamente aos elementos específicos pseudo-russos predominantes em Montmartre — samovares, balalaicas, ciganos, etc. — interpretei melhor o pensamento de Gorki. Não me empenhei em fazer um filme "russo"; queria mostrar um drama humano. Para compreender melhor os personagens de *Bas-fonds* e saber recriá-los em meu filme, passei muito tempo vagueando pelos subúrbios de Paris. Foi lá que encontrei os protótipos dos protagonistas de meu filme. (*O Filme Soviético*, nº 2, fevereiro de 1968. Retraduzido do russo.)

*

(...) Louis Jouvet e eu tínhamos opiniões diferentes sobre um ponto: ele acreditava na importância fundamental do diretor do filme. Eu achava que não era tão importante assim. Nosso primeiro contato cinematográfico foi por ocasião de *Bas-fonds*. Ele representava o papel do barão. Minha surpresa foi grande ao ver o homem de teatro que eu mais admirava se apresentar como um jovem hesitante, fazendo-me perguntas sobre a forma de sua

gravata, as listras da calça, o estado vetusto dos sapatos. Eu estava enganado ao me espantar. Os reis, os verdadeiros, são humildes. A verdade é que Jouvet era completamente desprovido desse defeito bem francês que consiste em emitir julgamentos definitivos sobre questões que se ignora por completo. Ele encarava o cinema com alguma desconfiança. Não tinha pelo cinema nem a estima cega nem o desdém injustificado. Era um outro meio de expressão cujos rituais ignorava e me pedia para iniciá-lo. Logo chegamos a esse estado de euforia, a justificativa mais profunda de meu ofício, que é a invenção em comum acordo. É o que se poderia chamar também de estado de graça.(...)

LA GRANDE ILLUSION

Sinto-me muito feliz pela apresentação a vocês de *La grande illusion*; ao mesmo tempo, é com um riso amargo que escuto pelo rádio Hitler vociferar, exigir a partilha da Tchecoslováquia. Estamos à beira de uma outra "grande ilusão".

A expectativa apavorante da guerra nos oprime virtualmente. Entre as tomadas de cena de *La bête humaine*, os fotógrafos, eletricistas, maquinistas, atores, técnicos, todos atordoados, se entreolham, balançam a cabeça, dão de ombros.

O Sr. Hitler ficaria extasiado se soubesse o quanto nos incomoda. Pessoalmente, eu me recuso a dar ao Führer a satisfação de não esquecê-lo. Não permitirei que a hostilidade por ele influencie minhas ações ou pensamentos.

Trata-se, portanto, de uma questão pessoal entre Hitler e mim. Se milhares de homens assim considerarem essa ameaça, o flagelo da guerra não se abaterá mais uma vez sobre a humanidade.

Porque sou pacifista, realizei *La grande illusion*. Para mim, um francês, um americano e um alemão autênticos são verdadeiros pacifistas. Um dia virá em que os homens de boa vontade encontrarão uma base de acordo. Os céticos dirão que no momento atual minhas palavras revelam uma confiança pueril. Mas por que não? Por mais incômodo que seja, Hitler não modifica em nada minha opinião sobre os alemães.

Desde a mais tenra infância que amo e aprecio esse povo. se por exemplo uma afeição eterna me ligasse a um amigo e ele se tornasse sifilítico, isso constituiria um motivo suficiente para lhe retirar minha amizade? De todo o meu coração e por todos os meios, eu tentaria lhe devolver a saúde.

Em *La grande illusion*, empenhei-me em mostrar que na França não se odeia os alemães. O filme foi um tremendo sucesso. Não, não é melhor que um outro, mas simplesmente traduz o que o francês médio, meu irmão, pensa da guerra em geral.

Durante muito tempo apresentou-se o pacifista como um homem de cabelos compridos, calça amarrotada, que trepava num caixote de sabão e profetizava sem descanso as calamidades futuras, entrava em transe diante de um uniforme. Os personagens de *La grande illusion* não pertencem a essa categoria. São a réplica exata do que nós éramos, nós da "classe de 14". Porque fui oficial durante a guerra e guardei uma lembrança viva de meus camaradas. Não sentíamos qualquer ódio contra nossos adversários. Eram bons alemães, como nós éramos bons franceses...

Estou convencido de que trabalho para um ideal de progresso humano quando apresento na tela a verdade sem disfarces. Através da descrição de homens que cumprem seu dever, de acordo com as leis da sociedade, na estrutura das instituições estabelecidas, creio ter oferecido minha humilde contribuição à paz no mundo.

Eu gostaria que um alemão comentasse, depois de assistir ao filme: "Esses franceses são admiráveis. Eles comem e bebem exatamente como nós. E também como nós têm necessidade de amor e acima de tudo de amizade." É o que pensam dos alemães os franceses que conhecem o filme. Infelizmente, os alemães não têm o direito de vê-lo. O que me deixa profundamente infeliz. O mais penoso para mim é que a vida de um filme seja tão curta. A técnica evolui, a interpretação dos atores muda.

Efêmeros como a moda, nossos filmes caem no esquecimento e vão se juntar aos que outrora nos emocionaram. No justo momento em que poderia ser benéfica, *La grande illusion* é proibida no "Grande Reich".

Por acaso, o filme estava em exibição no dia em que os nazistas entraram em Viena. Sem perda de tempo, a polícia o proibiu e interrompeu a sessão no meio. É uma história que me enche de orgulho. Ao risco de me tornar um "chato", não perco as oportunidades de contá-la. Não posso evitar. A meus olhos, não é uma distinção de ordem militar, mas sim de ordem moral; assim, não preciso devolver ao Führer, como o Sr. Henri Bernstein fez com o Duce, mandando-lhe de volta sua cruz de Saint-Maurice è Saint-Lazaire. (Apresentação do filme ao público americano, 1938.)

*

Ao realizar *La grande illusion*, em colaboração com Charles Spaak, tentei esquecer os vinte anos de paz que vivêramos e reencontrar minha mentalidade de jovem de vinte e cinco anos, lançado no tumulto com outros camaradas da mesma idade.

Parece que não é nada, mas me exigiu muito trabalho. Os anos passam, as pessoas fazem uma idéia bastante falsa do combatente e, em particular, do oficial na guerra. Estilizaram os personagens, embelezaram-nos. Pouco a pouco, a realidade se apagou diante de uma invenção que o mundo adotou.

A literatura, o mundo dos espetáculos e o jornalismo contribuíram para a projeção dessas marionetes. E foi assim que os próprios interessados, os antigos oficiais da guerra, esqueceram o que foram e passaram a acreditar sinceramente na realidade dos fantoches que a convenção lhes apresentava em seu espelho deformante.

Isso começou pelas canções. Desde a época da guerra que os fabricantes de heroísmo se puseram a compor refrões ao mesmo tempo marciais e gauleses. Devo confessá-lo? A verdade é que raramente ouvi *La Madelon* numa autêntica unidade de combate. Ouvi-a muitas vezes nos teatros para os militares, nos centros de abastecimento, nas ambulâncias. Mas que ninguém se engane: para os homens nas trincheiras, todos esses lugares já eram a "retaguarda".

Uma canção que ouvi com freqüência nas trincheiras foi *Sur les bords de la Riviera*. Outra que também fazia o maior sucesso era *Sous les ponts de Paris*. De um modo geral, os combatentes sentiam uma atração pelas canções românticas sentimentais: *93 à*

Paris, Quand je danse avec mon grand frisé, Entends-tu le tic-tac du moulin?, La femme aux bijoux.

Agora, a maioria dos meus antigos camaradas combatentes adotou *La Madelon*. E fizeram bem, porque é uma canção encantadora, mas me permito lembrar que é o tipo perfeito de canção da retaguarda, composta num espírito de retaguarda, despachada para os combatentes como se despachava patê incomível em tubos de pasta de dentes, jogos de dominós muito pequenos e outros acessórios supostamente em uso no *front*, adquiridos pelas "madrinhas" nas seções especializadas das grandes lojas. Agora, as mesmas mulheres vão às mesmas lojas, na seção "beneficente", a fim de comprar objetos especiais para as crianças pobres. Se eu fosse uma criança pobre, sentiria horror por essa caridade humilhante e esses objetos que lembram a prisão. Os combatentes também não apreciavam muito esses ingênuos presentes.

Portanto, ao fazer um filme assim, eu corria o risco de chocar muitas pessoas, cujas idéias mudaram sem que percebessem. Mas sei que meu filme terá partidários e que muitos camaradas na guerra reencontrarão na tela companheiros análogos aos que conheceram.

Esforcei-me neste filme, junto com Spaak, a não mostrar ninguém anormal. Nossos personagens pertencem a categorias sociais muito diferentes. Temos um aristocrata, um homem do povo, um judeu, um professor, um ator. Diante deles há alemães. E os franceses do filme são bons franceses, os alemães são bons alemães. Os alemães antes da guerra de 39... Os alemães antes de uma guerra em que muitas vezes se comportaram de uma forma terrível, em que o Terceiro Reich violou as regras mais elementares de humanidade. Mas *La grande illusion* é apenas uma evocação da guerra de 1914-1918.

Não me foi possível tomar o partido de qualquer dos meus personagens. Não há traidores nesse filme? Também não há drama de amor. Há uma história de amor, mas tão simples que não chega a ser uma história.

Tudo isso sai um pouco dos cânones habituais do cinema e até mesmo do espetáculo dramático.

Mesmo assim, espero que encontre de novo espectadores de boa vontade para acolher com benevolência esta evocação de nossa juventude. (Apresentação à imprensa, 1946.)

*

Eu me chamo Jean Renoir. Sou o diretor de *La grande illusion*, que daqui a pouco será exibido nesta tela. Pedi à direção deste cinema que me autorizasse a substituir o habitual filme comercial por alguns minutos de conversa. Tenho o maior prazer em lhes apresentar pessoalmente os atores... ou melhor, as fotografias dos atores... a quem devo em grande parte todos os elogios e homenagens que foram concedidos a este filme nos países mais diversos. Mesmo na Itália fascista, onde o filme foi proibido, obtivemos em Veneza o prêmio do júri internacional, criado unicamente para evitar que recebêssemos o Prêmio Mussolini.

A cópia completa e sem cortes que vocês vão assistir foi tirada de um negativo confiscado pelos nazistas, despojo de guerra reencontrado pelos serviços cinematográficos do exército americano em Munique: a retomada de uma presa de guerra. Graças a essa circunstância é que vocês assistirão à versão completa do filme.

A história de *La grande illusion* é rigorosamente genuína e me foi contada por vários de meus camaradas na guerra... é claro que me refiro à guerra de 1914... especialmente por Pinsard. Pinsard estava com os caças, eu integrava uma esquadrilha de reconhecimento. Eu decolava para tirar fotos das linhas alemãs. Ele me salvou a vida várias vezes, interferindo no momento em que os caças alemães se tornavam insistentes demais. Ele próprio foi derrubado sete vezes, foi feito prisioneiro sete vezes, escapou sete vezes. Suas fugas constituem a base da história de *La grande illusion*.

Encontrei numa gaveta algumas antigas lembranças: este é o primeiro avião que aprendi a pilotar, no início de 1915, um Voisin. Aqui está outro Voisin. O avião em que Gabin e Fresnay são abatidos no filme de Eric von Stroheim devia parecer muito com estes ou então com este aqui, um Caudron, que também pilotei. Aqui está um Caudron bimotor, que mais tarde substituiria o precedente em minha esquadrilha. Estes são os Sopwiths, um ex-

celente avião, estranha combinação de uma armação inglesa e um motor Clerget-Blin de Lyon. Este é um Nieuport, o aparelho dos ases de caça. É o aparelho que Pinsard pilotava. Santo Deus, como o tempo passa!

Perdoem-me se insisto ainda na autenticidade dos fatos relatados em *La grande illusion*, mas é que algumas cenas, especialmente as que descrevem as relações entre franceses e alemães, podem surpreender. É que em 1914 ainda não havia Hitler. Não havia os nazistas, que quase fizeram esquecer que os alemães também são seres humanos. Em 1914 o espírito dos homens ainda não fora desvirtuado pelas religiões totalitárias e pelo racismo. Sob certos aspectos, aquela guerra mundial ainda foi uma guerra de cavalheiros, uma guerra de pessoas educadas; o que não constitui uma desculpa. A polidez, o cavalheirismo não desculpam o massacre.

Uma história de fuga, mesmo fascinante, não basta para fazer um filme. É preciso ter um roteiro. Para isso, Charles Spaak me deu sua colaboração. Essa colaboração foi tranqüila, sem incidentes. A nossos laços de amizade se acrescentou nossa fé comum, nossa crença profunda na igualdade e fraternidade dos homens.

La grande illusion é a história de pessoas como você e como eu, perdidas na pungente aventura que se chama guerra. A questão que se apresenta hoje ao nosso mundo angustiado parece muito com a de Spaak, e com a que enfrentamos ao preparar este filme. É por isso que *La grande illusion* parece ser um filme de intensa atualidade e resolvemos relançá-lo. (Filme no horário comercial, 1958.)

LA MARSEILLAISE

Na realização do filme *La Marseillaise* me ocupei particularmente com o roteiro, deixando aos outros camaradas técnicos os cuidados com os trajes, cenários, interpretação, de acordo com suas especialidades.

Portanto, falarei do roteiro.

Começamos com idéias muito ambiciosas, que se fossem realizadas produziriam um filme de dez mil metros, que acabaria entediando todo mundo.

Depois de muitas discussões e estudos, chegamos à conclusão de que num filme chamado *La Marseillaise*, a história mais interessante seria a dos marselheses levando seu canto para Paris; e através desses personagens, dar uma idéia da Revolução Francesa.

Em primeiro lugar, precisamos evitar a repetição de grandes movimentos de multidão. Nada parece mais com um motim do que outro motim, qualquer que seja o espírito. Para despertar o interesse profundo numa coisa, é preciso entrar nos detalhes, porque o que interessa não são as coisas externas, mas sim o que pensam os homens.

Desejávamos nos colocar na pele dos personagens que escolhêramos. Eu mentiria se dissesse que sou imparcial. Não, não sou e todos nós estávamos de coração com os marselheses que foram para Paris com um objetivo determinado.

Mas também calculamos que as pessoas à frente tinham igualmente seus motivos e quisemos apresentá-los em absoluta boa fé. É por isso que evitamos o aspecto polêmico e os recursos fáceis que seriam a adaptação de certas histórias sobre a vida íntima de Maria Antonieta. Não faríamos qualquer alusão a isso.

Pouco a pouco esse desejo de depuração nos levou a abandonar a apresentação de determinados grandes personagens da Revolução, como, por exemplo, Robespierre e Brissot.

Pareceu-nos mais fascinante apresentar pessoas como vocês e eu e imaginar as reações e expressões de três jovens de Marselha diante dos acontecimentos extraordinários que viveram.

Mas isso não foi fácil. Como poderíamos, *a priori*, deixar de apresentar a apaixonante discussão entre Brissot e Robespierre na véspera da guerra? O primeiro alegava que a guerra ajudaria a propagar as idéias revolucionárias por toda a Europa; Robespierre anunciava profeticamente que a vitória dos exércitos causaria o risco de criar uma mística perigosa, que seria o fim da revolução.

Achamos que conseguimos resolver essa dificuldade.

Por outro lado, mantivemos um personagem conhecido: o rei. Nesse caso, também não nos apegamos à descrição transmitida

pelos contemporâneos. Idealizamos Louis XVI porque queríamos que exprimisse com inteligência e boa fé as idéias daqueles que o apoiavam. Criamos um personagem simpático, que desejávamos interpretado por um ator sério, com autoridade sobre o público.

Com o rei, apresentaríamos a família real e sobretudo Maria Antonieta, mas evitando, como já disse antes, o fácil aspecto polêmico que pode haver nessa personagem.

Um outro problema é a questão das multidões. Vamos mostrá-las como num filme sobre o mar mostrando o mar, num filme sobre a montanha mostrando a montanha. Isolaremos nessa multidão os indivíduos que farão o público compreender por que a multidão age de uma forma ou de outra.

Eu queria ainda dizer, antes de encerrar este artigo, que íamos cometer, com conhecimento de causa e alegria no coração, alguns erros históricos.

Aqui está um, que não é o único: um episódio muito importante do filme será a tomada das Tuileries a 10 de agosto, data da queda da realeza na França. Mas as Tuileries não existem mais. Para não apresentar uma multidão genuína em cenários de papelão, preferimos rodar esse acontecimento, por exemplo, no pátio do castelo de Fontainebleau, que data da mesma época e tem a mesma aparência das Tuileries.

Sem dúvida vamos chocar muitas pessoas, mas o que desejamos é uma coisa exata no espírito, algo a que nos apegamos com fervor.

Queremos ressaltar a grandeza do indivíduo no meio de uma história coletiva. (*Ce Soir*, 9.8.1937)

*

Enquanto preparávamos e rodávamos *La Marseillaise*, praticamente de dois em dois dias uma mulher aparecia em nosso escritório e dizia: "Sou Charlotte Corday." Claro que ela não acreditava realmente que era Charlotte Corday em pessoa. Queria apenas afirmar com isso que estudara o papel de Charlotte Corday, que o absorvera, que um apartamento meticulosamente mobiliado e ornamentado com gravuras adequadas a mergulhara num clima favorável à compreensão dessa heroína; em suma, que bastava

ordenar a iluminação e acionar as câmeras para fixar em filme a imagem inesquecível da assassina de Marat. E quando se dizia que Charlotte Corday não apareceria em nosso filme, ela tinha um sobressalto, não queria acreditar em seus ouvidos e indagava:

— Mas estão mesmo fazendo um filme sobre a Revolução Francesa?

— Estamos.

— E Charlotte Corday não aparece no filme?

— Não.

E ela partia com um sorriso, dando de ombros em compaixão.

E Rouget de Lisle? Num filme intitulado *La Marseillaise*, como explicar sua inexplicável ausência? Conhecem aquela gravura que o representa em plena inspiração, diante de um piano novinho, ao estilo de 1850? Pois bem, também não vamos apresentá-la!

Se renunciamos a essas vedetes da história não é por subestimá-las em sua importância, mas sim porque essa mesma importância faz com que se tornem alvos acessíveis dos amantes de slogans históricos ingênuos.

O slogan mais típico desse gênero é o chapéu de Napoleão.

Outro dia, no circo, o filho de um dos meus amigos viu entrar no picadeiro um palhaço com uma espécie de chapéu de duas pontas e gritou: "É Napoleão!" E todos os espectadores, felizes por encontrarem um nome para a grotesca aparição, puseram-se a repetir com ele: "Napoleão! Napoleão!"

Nos campos em que rodamos *La Marseillaise*, os camponeses, ao verem passar nossos voluntários com o ancestral do famoso *petit chapeau*, ficaram na maior alegria e gritavam: "Eis os Napoleões!"

É claro que Napoleão tinha um chapéu, mas é bom saber que não era o único; e se eu tivesse de escrever um roteiro sobre ele, faria todo o possível para deixar na sombra esse acessório, que se tornou banal de tanto ser utilizado.

Em nosso ofício, o que é apaixonante é que podemos de vez em quando tentar devolver aos fatos seu verdadeiro sentido, desligá-los de toda a confusão, remover a poeira que os encobre e deforma.

Na condução desse trabalho de remoção de entulho, alguns procedem a vigorosos golpes de vassoura. Outros — e esse é o

nosso caso — preferem limpar meticulosamente um canto do objeto, depois reconstituir por deduções e encadeamentos, como Cuvier fez com os animais pré-históricos, partindo de um osso.

Nosso osso de Cuvier, a pequena colina que nos pareceu que podia se tornar o promontório, o ponto de observação de onde poderíamos ter uma visão de conjunto do período revolucionário que precedeu a queda da monarquia, a 10 de agosto de 1792, é a história do batalhão de marselheses, mais conhecido pelo nome de Batalhão do 10 de Agosto.

Diante desses marselheses, apresentamos o rei, a rainha e os personagens de sua corte. Fizemos todo o possível para que estes escapassem também à asfixia das convenções. Louis XVI é um homem e não apenas um símbolo.

Entre esses adversários agitam-se pessoas do povo, burgueses, nobres, militares, emigrados, magistrados como Roederer, procurador do departamento do Sena. Todas essas pessoas são autênticas e esperamos que essa autenticidade as torne vivas. (*Paris-Soir*, 9.2.1938)

*

Vocês conhecem a imagem engenhosa e publicitária do comunista com uma faca entre os dentes. Essa imagem contribuiu consideravelmente para enraizar no espírito de todo um público burguês a idéia de que um revolucionário é sempre uma espécie de bandido hirsuto, faminto, sujo e esfarrapado, passando os dias a proferir terríveis injúrias imorais, indecentes e sanguinárias. Claro que a venalidade é também uma das características desses personagens pouco reluzentes. Todos sabem muito bem que os revolucionários são sempre corruptos, como se diz numa peça sobre Maria Antonieta, apresentada neste momento em um teatro na Rive Gauche. Parece mesmo que um ator afirma em cena essa espantosa verdade e que a audiência inteira prorrompe em aplausos. Isso acontece sem dúvida porque todo mundo sabe que Robespierre, Marat e Saint-Just terminaram seus dias empanturrados com o ouro reacionário, em suntuosos palácios.

Em nosso filme, *La Marseillaise*, muitos personagens que apresentamos são naturalmente revolucionários. Por isso, não escaparam à calúnia habitual.

Mas talvez seja melhor começar pelo início e dizer em primeiro lugar que são esses os personagens que conduzem a ação de nosso filme. Como o título indica, são marselheses. Pertencem ao famoso batalhão de quinhentos voluntários que, ao final de junho de 1792, deixou Marselha para se apresentar primeiro em Paris, onde participou da Revolução do 10 de Agosto do mesmo ano, seguindo depois para as fronteiras, onde se dividiu por diferentes regimentos.

Uma primeira pergunta aflora em nosso espírito: Por que esses marselheses foram para Paris? Para responder, precisamos saber a situação da França na ocasião.

Acabara de irromper a guerra entre nosso país e os signatários do tratado de Pillnitz, Áustria e Prússia. Os exércitos do imperador da Áustria haviam acabado de invadir a Flandres francesa e nosso exército do norte, comandado por La Fayette, opunha uma resistência vacilante. Depois de alguns combates que assinalaram o início dessa campanha, os franceses recuaram. Já se previa a data em que os austríacos alcançariam Paris.

Na França, a opinião pública acusava nossos generais de traidores e a corte de cumplicidade com os invasores. Esses protestos não eram destituídos de fundamento. Quarenta mil oficiais nobres passaram para o lado do inimigo e a correspondência de Maria Antonieta, descoberta nas Tuileries um mês e meio mais tarde, prova que ela comunicara a seu sobrinho, o imperador da Áustria, os planos de campanha do estado-maior francês.

Por outro lado, eram terríveis as ameaças dos emigrados, que esperavam retornar à França na esteira dos exércitos prussianos e austríacos.

"Haverá em breve um grande espetáculo na Place de Grève, em Paris", escreveu um deles. "A forca será instalada ali em caráter permanente e todos os dias haverá algumas execuções de democratas."

Lombard, secretário da corte de Berlim, escreveu:

"O exagero dos emigrados é extremo. Só fazem discursos horríveis e a França, se for entregue à vingança deles, se transformará em breve num imenso túmulo."

O avanço dos austríacos e essas ameaças exaltaram a resistência do povo francês, em vez de enfraquecê-la. O país inteiro foi

sacudido por uma profunda emoção revolucionária e patriótica. As pessoas compreenderam que a derrota dos exércitos franceses propiciaria o restabelecimento da monarquia absoluta e o fim das reformas, fruto da Revolução.

Os camponeses já se imaginavam atrelados às charruas de seus senhores, sufocados por impostos, enviados para a prisão pelo resto da vida por um delito de caça, desalojados das propriedades que haviam adquirido e começavam a preparar.

Homens se apresentaram para se engajarem em todos os pontos do território. Esse período coincidiu com o aniversário da tomada da Bastilha e a comemoração da Federação. Essa Federação era uma grande festa, reunindo nas principais cidades do território, em torno de altares erguidos em honra da pátria, todos os cidadãos armados para a defesa da Liberdade. Em Paris, na primeira Federação, em 1790, representantes de todos os departamentos se encontraram para jurar fidelidade e amor, simbolizando, assim, a união francesa que se tornara possível com a supressão das fronteiras entre as províncias. Naquele verão de 1792, diante da ameaça dos exércitos estrangeiros, a Federação adquiria uma importância suprema. Os federados que decidiram seguir para Paris, de todos os cantos dos país, desta vez não tencionavam apenas proclamar a união fraternal, mas também apresentar firmemente ao rei e à Assembléia a vontade de toda a nação.

Em Marselha, onde o patriotismo era fervoroso, efetuou-se um enorme esforço, com a criação de um batalhão de quinhentos homens, equipado com dois canhões. É claro que esses homens, que mais tarde teriam uma participação ativa na tomada das Tuileries, foram descritos nas cores mais sombrias pelos escritores reacionários, fiéis à sua tática habitual; e até mesmo em obras, a princípio isentas de parcialidade, foram repetidas as mentiras desses primeiros caluniadores.

Como exemplo, aqui está o que escreveu o Sr. Peltier, escritor realista:

"A Revolução do 10 de Agosto só foi feita por uma centena de facínoras conspiradores, que depois de tentarem em vão com seus escritos e discursos agitar a nação, durante quase um ano, declararam a guerra para se aproveitarem de nossas vitórias e também das derrotas, para exasperar e inflamar os espíritos. Em desespero de causa, eles chamaram, sob o nome de exército marselhês, um aglomerado de homens perdidos, bárbaros, malteses, genoveses, piemonteses, italianos, que em número de 250, protegidos por Pétion e Santerre, dominaram subitamente a Assembléia Nacional e a capital, assim como Pierre Mandrin dominou o Delfinado e as províncias vizinhas durante vários anos, com 150 homens determinados, assim como Cromwell governou a Inglaterra durante quinze anos com seus Irmãos Vermelhos.

O Sr. Victor, autor de uma brochura intitulada *La véritable contre-révolution ou les Marseillais à Paris*, disse:

"O que são esses marselheses que se preparam para entrar em triunfo na capital, depois de atravessarem, como uma terra de conquista, uma grande parte do reino, exigindo uma contribuição para sua subsistência em todos os lugares por que passaram? É o resto impuro do exército de Monteux; são os companheiros de Jourdan Corta-cabeças, os heróis da Clacière; é esse aglomerado de avinhões que os precederam, assim como o granizo precede a tempestade; é esse bando de animais ferozes que acorrem para Paris de todos os cantos da Europa, sequiosos de sangue e de pilhagem, já devorando em esperança a rica carniça que lhes foi prometida."

Uma acusação que ressurge constantemente é a de se tratarem de estrangeiros. Uma brochura legitimista, de autor anônimo, declara:

"Os facínoras que saíram de Marselha em diversas ocasiões para efetuar incursões eram italianos, catalães, em um palavra, a liga das nações, encontrando-se bem poucos franceses."

O Sr. Barthélémy fez dos mesmos homens uma descrição que é quase tão lisonjeira:

"Era um batalhão de quinhentos desvairados, chegando em Paris a 31 de julho de 1792, para acelerar o progresso da Revolução, cuja marcha parecia muito lenta aos furiosos demagogos que os chamaram; uma corte impura que as prisões de Gênova, Piemonte, Sicília e Itália despejaram no porto de Marselha. Um aglomerado de bandidos, vagabundos, homens sem eira nem beira, homens sem pátria... O mais ousado *sans-culotte* não passava de um moderado em comparação com esses terríveis anarquistas, dignos sequazes desses homens que se

atreveram a apregoar o princípio subversivo de toda lei divina e humana de que não há crime em época de Revolução..."

Mas chega de citações. Já há muitas. Digamos apenas que essa campanha de calúnia não cessou até hoje. Tornou-se mais discreta, porque o assunto não tem mais atualidade. Mas cada vez que um escritor reacionário tem a oportunidade de falar de nossos marselheses é para desacreditá-los; e registremos a incoerência dessas pessoas, que propagam essas mentiras e ao mesmo tempo reivindicam ruidosamente o canto que tem o nome desses supostos bandidos, desses genoveses e piemonteses: *La Marseillaise*.

Registremos igualmente, pelo enunciado das injúrias, que esses escritores têm uma curiosa opinião sobre os nossos irmãos latinos. O que não devem pensar na Itália, ao se ler esses escritos reacionários franceses, em que, para se insultar outros franceses, não se encontra nada melhor do que tratá-los de italianos!

Antes de passar às retratações, citemos uma frase de Voltaire, muito interessante para as pessoas que, como nós, tentam remover o entulho da história:

"O que multiplica os livros, apesar da lei de não multiplicar os seres sem necessidade, é que com os livros se fazem outros; é com vários volumes já impressos que se fabrica uma nova história da França ou Espanha, sem nada se acrescentar de novo. Todos os dicionários são feitos com dicionários. Quase todos os livros novos de geografia são repetições de livros de geografia. *La Somme*[1], de Santo Tomás, produziu dois mil grossos volumes de teologia. E as mesmas raças de pequenos ratos que roeram a mãe também roem os filhos."

Há uma maneira muito simples de apresentar o batalhão marselhês sob sua verdadeira luz: é a de consultar os arquivos da cidade de Marselha, onde estão registrados os nomes de todos os que participaram desse batalhão e suas condições sociais. Tenho sob os olhos essa lista completa, oficiais e simples voluntários. Havia oito companhias. Pegarei ao acaso alguns nomes de uma companhia. Caio na quinta companhia:

o capitão se chama Audibert;
o capitão em segundo: Lieutaud;

[1]*Summa theologica.* (N. do T.)

o tenente: Durbec;
o subtenente: Durand (um nome bem estrangeiro);
o primeiro sargento: Pellin;
um sargento: Gilbret;
outro sargento: Galabrun.

Vejo ainda os nomes seguintes:

Vigne, Bon, Charlois, Desplaces, Brochier, Roux, Bonneau, Camoin, Mégis, Arquier.

Acho que os detratores reacionários do Batalhão do 10 de Agosto jamais se deram ao trabalho de consultar essas listas. Se o fizessem, ficariam impressionados, como nós, pela sonoridade particularmente francesa desses nomes. E não há mais o que falar sobre a nacionalidade.

No que se refere à honradez, basta citar as condições de engajamento conhecidas: para ser admitido nessa tropa, era preciso pagar o imposto, provar que se dispunha de recursos suficientes para garantir a subsistência da família durante a ausência, não ter dívidas, não ter sofrido condenações na justiça e já ter servido em alguma instituição militar ou cívica, obtendo, assim, uma instrução militar.

Ao verificarmos as profissões desses voluntários, encontramos oficiais burgueses da cidade e também antigos oficiais do exército real. Na tropa, misturados fraternalmente, filhos de comerciantes e operários. Há diversos carregadores do porto, pedreiros, carpinteiros, carvoeiros, uma proporção bem pequena de camponeses. Enfim, estamos longe da tropa de bandidos descrita de forma tão magnífica pelos autores anti-revolucionários.

E, para concluir, acrescentemos que durante o mês de setembro de 1792 quase todos esses homens se juntaram ao exército. Integraram aquela massa anônima de soldados gloriosos da República, que salvaram a França e propagaram por toda a Europa as idéias da Revolução.

Muito em breve, através do filme que acabamos de realizar, eles entrarão em contato com o público. Esse público poderá constatar que os referidos revolucionários são homens admiráveis, comedidos, disciplinados, simpáticos. Sentimos o desejo de conviver com eles. Gostaríamos de ser seus amigos.

Digamos que os atores que interpretaram esses papéis demonstraram um talento excepcional. Não veremos Andrex, Dullac, Ardisson ou Flament, por exemplo, desempenhando os papéis de voluntários marselheses, mas os próprios voluntários marselheses, um escriturário da alfândega, um pintor, um pedreiro e um estivador genuínos agindo de uma maneira diferente dos artifícios tradicionais. Esperemos que a convivência com essa tropa amigável console nossos camaradas revolucionários vivos das calúnias que uma certa imprensa continua a lhes despejar. (*Regards*, nº 213, 10.2.1938.)

*

Eu me esforcei em mostrar, em apresentar franceses comuns, pequeno burgueses, trabalhadores... e não revolucionários de camisa rasgada e cabelos desgrenhados, que se imaginam sempre com uma faca entre os dentes.

Assim, ao mostrar na tela personagens simples, não heróis muitas vezes inacessíveis, quero esclarecer a evolução das idéias expressas por alguns marselheses que vieram para Paris antes da jornada heróica de 10 de agosto de 1792.

As histórias que podem comover o público são aquelas em que o público pode participar... e foi me lembrando dessa verdade fundamental que realizei *La Marseillaise*, que evoquei o drama mais emocionante dos tempos modernos: o fim da realeza!

Durante muito tempo hesitei em levar para a tela uma ação se desenrolando sob a Revolução Francesa. Depois de cem anos acumularam uma grande quantidade de idiotices sobre esse período, deformaram de tal forma os homens daquele tempo e seus propósitos que até se tem a impressão de que foram espécies de fantoches heróicos, marionetes falantes, vestidos em ouropéis multicores, não homens comuns.

No entanto, estudando-se a Revolução, percebe-se que foi feita por homens normais, inteligentes e de convivência agradável. Talvez esses homens espantem pela simplicidade familiar, mas espero que o público os aceite como seus amigos e não sinta saudade dos fantoches pomposos que uma péssima tradição lhes impôs.

*

Outrora fiz filmes históricos. Felizmente, a vida das obras cinematográficas é curta. Espero que todos os vestígios dessas mascaradas tenham desaparecido e espero que nenhum cavaleiro de armadura me faça a falseta de aparecer numa tela com o único objetivo de me deixar na maior confusão.

O comércio cinematográfico classifica os filmes em duas categorias: os filmes modernos e os históricos

Os filmes modernos são aqueles que se passam em nosso tempo.

Os históricos são aqueles que supostamente se passam antes do nosso tempo. A ação nem sempre é a mesma: tende a nos fazer chorar, algumas vezes a nos fazer rir. Mas situa-se sempre em uma única e mesma época: "a época histórica". Também se diz "o tempo antigo". Esse tempo antigo começa com Sinué e termina com Poincaré.

A unificação interior dessa "época histórica" é muito cômoda para o pessoal do guarda-roupa. Permite usar indiferentemente o mesmo vestido com um espartilho para vestir Catherine de Médicis, a Dama do Maxim's, a Rainha da Inglaterra e Mata Hari. Às vezes há uma mudança abrupta e é preciso se exibir como na época moderna. Nesse caso, elas devolvem o uniforme antigo ao guarda-roupa e assumem outro. O espartilho é substituído por uma cinta elástica e os cabelos são cortados.

Mesmo com o risco de fazer muitos inimigos, devo confessar que não acredito muito nessa classificação. Em primeiro lugar, conheço muitos filmes modernos que apresentam estigmas inquietantes de senilidade precoce. Seus autores querem nos fazer acreditar que são modernos, porque é mais comercial, mas eu, que não sou, não me deixo enganar. Os personagens desses filmes estão tão longe de nós, tanto por sua linguagem quanto pelos curiosos ornamentos, que compreendi que, apesar de seus telefones, ferrovias e helicópteros, pertencem não apenas a uma outra época, mas também a um outro mundo, diferente do nosso. Sei muito bem que não tenho a menor chance de encontrar na rua uma pessoa vestida como Madame Marlene Dietrich ou se exprimindo como Madame Cécile Sorel.

A propósito da linguagem, uma característica curiosa é de que os personagens tanto nos filmes modernos como nos filmes

históricos têm direito exatamente ao mesmo vocabulário. Isso se explica. Afinal, deparamos no exército unidades muito diferentes pelos uniformes, como os caçadores da infantaria ou os infantes senegaleses, armadas com o mesmo fuzil e obedecendo aos mesmos comandantes, expressão da mesma teoria.

Chego a pensar que todos os filmes são realizados por um único e mesmo autor que muda de nome para não ser tratado como açambarcador de trabalho. Assim, proponho uma grande simplificação, a de reduzir essas duas categorias a uma só e declarar que os filmes não devem ser nem "históricos" nem "modernos", mas apenas "atuais".

Tentei fazer de *La Marseillaise* um filme capaz de ser incluído nessa categoria honrosa. É evidente que nossos personagens usam cabelos compridos e seus trajes, na medida do possível, se aproximam dos que eram usados por nossos antepassados há 150 anos; mas, no final das contas, um oficial da Revolução não é muito mais extravagante do que um guarda republicano moderno ou um aluno da academia militar de Saint-Cyr, e os chapéus dos elegantes de 1792 podem parecer decentes e modestos em comparação com as coisas que as mulheres exibem hoje em dia. Quanto à linguagem revolucionária, não era mais bizarra do que a empregada, hoje, em nossos comícios eleitorais.

Já me aconteceu mais de uma vez apresentar filmes cujo conteúdo não correspondia a qualquer classificação corrente e me sair bem. Por exemplo, é muito estimulante para mim saber que exibidores aceitaram *La grande illusion* sem se impressionarem com a etiqueta de "filme de guerra". E Deus sabe que sob essa etiqueta nos impingiram muitas histórias repulsivas e insípidas.

Fiz tudo o que era possível para não decepcioná-los com *La Marseillaise*; sob a etiqueta pomposa e superada de "filme histórico", o que tentamos contar é uma história simples e humana. Sinto-me ainda mais à vontade para dizer que é uma bela história porque não fui o inventor, como também aconteceu com *La grande illusion*. Da mesma forma que no filme anterior, foi na realidade que procurei meus personagens. E posso dizer que tive a oportunidade de encontrar esses marselheses (porque são marselheses) e, por uma vez, o sotaque dos heróis do filme justifica o título. Eles são jovens, são simpáticos, são modestos.

Atravessaram com toda simplicidade um dos maiores períodos de nossa história. Quando os conheci, depois de numerosas pesquisas em incontáveis livros, fui dominado no mesmo instante pelo desejo de mostrá-los ao público. Gostaria que o público pudesse amá-los como eu os amo, o que seria a nossa melhor recompensa. (*Press-Book*, 1938.)

LA BÊTE HUMAINE

Le Havre, 8 de agosto (por telefone). Com Jean Gabin, eu disse: "Vamos esperar Simone no Havre!"

É por isso que estamos lá, os dois, sobre um cais muito triste.

Parece que haverá muitas celebridades interessantes e que se assistirá a uma demonstração da manobra mais simples para permitir que o *Normandie* chegue ao cais.

Tudo isso me deixa indiferente. E o mesmo acontece com Gabin. Só há uma coisa que nos interessa, a de que em breve veremos Simone Simon e que Simone Simon é a nossa Séverine.

Séverine é uma mulherzinha engraçada e depois de quinze dias ela nos engana de tudo que é jeito. Falo da verdadeira, a de Zola, não de Simone Simon, que apesar de ser uma estrela de Hollywood é a melhor camarada do mundo, como sei muito bem.

Séverine realmente exagerou conosco. E falo no plural porque Gabin e eu já não sabemos direito qual dos dois é o amante da heroína de Zola. Ela nos mentiu, fez com que pensássemos que era pura, quando na verdade já tivera amantes; fez-nos acreditar que tivera uma juventude infeliz, quando na verdade usava as saias curtas do seu tempo para provocar os velhos cavalheiros. Fez-nos acreditar que só pensava em nós, quando estava ligada ao marido pelos interesses mais ignóbeis, por um segredo infame... E achávamos que isso era felicidade. Não ousávamos tocá-la com receio de quebrá-la. Chegamos mesmo a evitar dizer palavras mais pesadas em sua presença. Nossa linguagem se tornara tão censurada que não mais a reconhecíamos.

Até o dia em que ela foi longe demais e Gabin a matou. E falo em Gabin porque não sou o homen das grandes resoluções...

Agora, aguardando a artista que vai encarnar nessa extraordinária pessoa, a gente se pergunta: "É Simone Simon que vamos ver ou Séverine?"

O dia de trabalho no estúdio encerrado, poderei contemplar a mulher encantadora que acaba de concluir suas tarefas, esquecendo por completo a outra, a sósia perigosa?

Funcionários nos informam que há bastante tempo para dar uma volta pela cidade antes que o *Normandie* atraque. É o que fazemos.

O acaso do passeio nos leva à frente de uma loja da Uniprix. Jean tenta me persuadir a comprar uma espécie de ferramenta que serve ao mesmo tempo de faca, chave de parafusos, furadeira, serra, saca-rolha e abridor de latas; mas não tenho confiança e me recuso. É o que acontece com o papel de Séverine

Falaram-me de muitas artistas geniais que sabiam fazer tudo. Prefiro Simone Simon. Sei que ela não sabe fazer tudo, mais sei também que tudo o que faz é de um modo admirável.

Consideramos uma espécie de algazarra na rua como um sinal anunciador da chegada do *Normandie*. Enfim, ela chegou, vamos apertá la contra o coração. Ó, decepção! A algazarra é causada porque o almoço ficou pronto. O assado de vitela e o cherne com molho verde interessam muito mais aos habitantes da cidade que o *Normandie*. Eles estão errados. Prefiro muito mais o *Normandie* e Simone Simon. (*Ce Soir*, 9.8.1938.)

*

Jornalistas me aconselham a subir numa *vedette* (é uma embarcação de fundo chato) que vai abordar o *Normandie* antes de sua entrada no porto. Saio correndo, dou voltas, me perco e não alcanço a *vedette* a tempo.

Com alguns jornalistas, fretamos um pequeno barco a motor e tentamos alcançá-la. Infelizmente, o barco a motor é muito lento e nada conseguimos. Voltamos, marchamos quilômetros pela imensa estação e finalmente, comprimidos como sardinhas em lata, somos levados por uma multidão desenfreada através de uma

espécie de pequena passarela, um túnel pelo flanco do *Normandie*.

Corro, subo, vejo bagagens por toda parte, em salões, camarotes, banheiros. Alguém me diz que "ela" já está em terra quando subitamente a vejo. Sentou num canto, aborrecida com a acolhida triunfal de tantos jornalistas. Parece uma moça que passou num exame e pensa: "Quando voltar para casa, vou ganhar uma fatia de torta."

Ela me vê e no mesmo instante compreendo que não há qualquer barreira. Poder se ia dizer que passamos anos e anos juntos. E meu coração dispara de alegria. Aquela mulher ali, tão gentil e tão simples, é Simone Simon, está comigo, representará Séverine e será magnífico.

Vamos andando a esmo pelo navio, seguidos por incontáveis curiosos. Subimos pela passarela, percorremos intermináveis corredores, conversamos sobre o filme.

Um estranho acaso? A história agrada tanto a ela quanto a mim. Mas nunca nos faláramos antes. Não seria nada fácil, porque ela estava em Hollywood e eu em Paris.

Finalmente amigos conseguem nos meter num carro e deixamos o porto.

Não podemos mais nos separar. Voltamos juntos para Paris. Gabin, o fraternal Gabin, nos leva para jantar nos Bois de Boulogne. Todos os três já relatamos nossas vidas várias vezes. De qualquer forma, é tarde. Amanhã é dia de trabalho. É preciso ir dormir. Trocamos apertos de mãos e abraços e nos separamos. (*Ce Soir*, 10.8.1938.)

*

Estamos assistindo a um fenômeno capaz de modificar completamente a vida das nações. Esse fenômeno é o decréscimo lento, mas inexorável, da influência de certos jornais. E reconheçamos que eles fizeram por merecer!

Um pequeno exemplo entre mil. Eu o cito porque se relaciona com um evento no qual estou envolvido.

Neste momento estou rodando *La bête humaine*, baseado no magnífico romance de Zola. A história transcorre em ferrovias.

Logo, a primeira condição de sucesso era poder reconstituir o clima exato das ferrovias. Para nos permitir isso, a direção da S.N.C.F., por um lado, e a federação dos ferroviários, por outro, concederam facilidades extraordinárias à empresa cinematográfica para a qual eu trabalho.

Há quinze dias que trabalhamos, com Jean Gabin, Simone Simon, Ledoux e Carette, na estação do Havre, graças à complacência dos agentes da rede. Não apenas eles nos toleram (e quando se sabe como é difícil o trabalho do cinema, o fato de nos tolerarem já é uma grande coisa), mas ainda nos ajudam com seus conselhos. Graças a eles, temos a esperança de realizar um filme autêntico, um filme que os ferroviários não contestarão. Não há um gesto ou qualquer fato que não passe pelo crivo da crítica cordial desses colaboradores benevolentes. E tudo isso, da parte deles, sem outro interesse que não o de ver na tela uma representação de sua profissão que não seja ridícula ou inexata.

Se certa imprensa perde sua influência, começamos a nos dar conta de que, neste momento, o cinema adquire uma formidável influência sobre o público; assim, é normal que as pessoas que devem ser representadas num filme tenham alguma coisa a dizer a respeito.

Para que nossos atores que desempenham papéis de ferroviários não tenham a aparência de amadores disfarçados, Gabin, com uma extraordinária consciência profissional, estudou realmente o ofício de maquinista; Ledoux observou os subchefes de estação por horas e horas; Carette pôs-se a carregar carvão e aprendeu como se alimenta a fornalha de uma locomotiva. Ele sabe usar os equipamentos como um autêntico foguista.

Isso é tão raro em nossa profissão que certos jornalistas converteram tudo num romance. E eis que deliram e contam que Gabin conduz trens a 150 por hora entre Paris e Le Havre. Ora, os ferroviários sabem muito bem que um trem não pode ultrapassar 120 (a não ser entre Tours e Saint-Pierre-des-Corps, onde excepcionalmente alguns trens chegam a 130). Espero que eles também saibam que não temos nada a ver com essas extravagantes fantasias jornalísticas.

Gabin, com uma coragem admirável, acompanhou a vida de seus camaradas maquinistas de trem; agora que sabe acionar uma

locomotiva, pode efetuar todas as manobras. Mas quando lê esses absurdos nos jornais, ele fica vermelho e diz que considera tais proposições como um insulto à profissão de maquinista, que admira ainda mais agora que a conhece bem.

Será que certos jornalistas não podem aprender a falar com respeito daquilo que ignoram? A profissão de ferroviário não é uma brincadeira, é um ofício extraordinário. Para alguns, é quase um sacerdócio. Essas pessoas põem a segurança dos passageiros e o respeito pelos horários acima de sua vida particular, de seu conforto; não medem esforços; enfrentam as intempéries, o frio, uma vida irregular. Arruinam sua saúde e não se queixam, de tal forma o ofício as prende. Sua maior recompensa é o momento em que a locomotiva entra na estação e podem dizer: "Eles ficarão contentes, pois chegaram no horário."

"Eles", para os ferroviários assim como para nós, é o público.

Eu queria dizer isso a meus amigos de *Ce Soir* e aproveito a oportunidade para apresentar a nossos camaradas ferroviários, da parte dos atores e técnicos do filme *La bête humaine*, a homenagem de nossa afetuosa admiração. (*Ce Soir*, 3.9.1938.)

*

A Sociedade Literária dos Amigos de Emile Zola me prestou a honra de convidar para dizer a seus membros reunidos na Sorbonne algumas palavras sobre a maneira como realizei *La bête humaine*. Para mim, não é uma homenagem menor. Ao mesmo tempo, é um grande prazer, porque os motivos que podem levar um realizador de filmes a se basear na obra de Zola são absolutamente evidentes.

Em primeiro lugar, há a generosidade excepcional desse escritor. Pode-se dizer que com a matéria de *La bête humaine* muitos autores contemporâneos, não os menores, teriam desenvolvido uma dúzia de longos romances. Sobre a ação principal constantemente se acrescentam ações secundárias tão variadas e autênticas que absorvem o leitor, deslumbrado, mas sem fazê-lo esquecer a linha geral do livro. De cada uma dessas ações secundárias se poderia tirar um roteiro para um grande filme. Calculo, por exemplo, que Pierre Chenal, que fez um trabalho tão bom

com *L'affaire Lafarge*, poderia realizar outro não menos belo com a história de Misard, que em sua cabana de guarda-barreira envenena a esposa lentamente, mas de forma inexorável.

Diga-se de passagem que, quando consideramos as obras do século XIX, essa riqueza e profusão nos sufocam. Esses autores deram muita coisa; agora, parece que nossos autores só dão em conta-gotas. Com uma boa palavra, faz-se uma peça em três atos.

Essa carência de generosidade de espírito é acompanhada pela carência crescente de generosidade material de nossas classes dirigentes. Infelizmente a avareza se tornou uma característica evidente de nossos grandes burgueses, muitas vezes até mesmo de nossos grandes artistas.

Um filme é uma estrutura bem pequena e era praticamente impossível me inspirar na totalidade de *La bête humaine* dentro de uma metragem comercial e de um orçamento recuperável. Foi por isso que, apoiando-me nas anotações de Zola que Maurice Leblond tão amavelmente me transmitiu, tomei a decisão de me ater à ação principal do livro, a que germinou inicialmente no cérebro de Zola.

Estudando essas anotações, primeiro fiquei impressionado com a preocupação do autor em criar uma engrenagem capaz de arrastar inexoravelmente o herói de seu livro, pela idéia do marido obrigando a mulher a se tornar cúmplice do assassinato e depois exigindo que fosse amável com a testemunha que poderia denunciá-lo. Ao fazer isso, ele inconscientemente a joga nos braços desse homem. E uma coisa curiosa: ele, que matou por ciúme, nem mesmo se torna ciumento desse novo rival.

Zola atribui muita importância à descrição da lenta decadência de Roubaud e, paralelamente, à terrível hereditariedade que pesa sobre o amante e o leva a se tornar o assassino da mulher que ama. Tentei com todas as minhas forças ressaltar esses elementos primordiais.

Zola tentara uma outra idéia nítida, a de equilibrar os dois assassinatos, um no começo e outro no fim. Ele acabou renunciando a isso e desenvolveu as conseqüências. Mas eu me ative a isso, porque um filme, devo repetir, é muito pequeno, bem menor do que se imagina.

Essas anotações também me permitiram compreender melhor os motivos de Zola para a escolha de seus heróis: porque ele inventou Jacques Lantier, tornando-o irmão do Etienne Lantier de *Germinal*, sendo assim um dos últimos Rougon-Macquart. Em primeiro lugar, ele simplesmente tentou manter Etienne Lantier. Foram razões de ordem cronológica que o impediram. Assisti ao nascimento de Roubaud, que originalmente deveria ser um funcionário muito mais importante. Vi crescer a personagem fascinante de Séverine. Quanta delicadeza fazer com que ela não fosse uma *vamp*, como diríamos agora, mas sim, como ele escreveu, "uma doce mulher, afetuosa, apaixonada na serenidade. Dessa maneira, a horrível aventura se abaterá sobre uma pessoa de paz, o que dará sem dúvida boas coisas, por oposição."

Mais tarde, ele imaginou oprimir Séverine com a terrível infância de menina violada pelo rico e odioso Grandmorin. Conservei essa característica, porque se acrescenta à doença de Lantier para se ajustar ao desejo de Zola de produzir uma obra que tivesse alguma relação com a fatalidade.

Essa fatalidade aflora vigorosamente em seu livro e espero que esteja patente no filme.

La bête humaine, de Zola, se junta sob esse aspecto às grandes obras dos trágicos gregos. Jacques Lantier, simples maquinista de locomotiva, poderia pertencer à família dos Átridas.

É verdade que todas essas pessoas nos espantam por sua intensa vida interior, tão grande e complexa que às vezes lhes concede uma certa característica de individualismo.

Mas não nos enganemos. Zola, com absoluta precisão, enquadrou-os em sua verdadeira categoria humana. Eles pertencem a nações, classes, castas e ofícios reais. Ao situar os melhores entre eles, como Jacques Lantier, na classe operária, proporcionando-lhes todas as preocupações que, na literatura antiga, pareciam reservadas exclusivamente aos indivíduos das classes burguesas e aristocráticas, Zola, homem do progresso, realizou uma grande obra revolucionária. (*Ce Soir*, 4.11.1938)

*

Li *La bête humaine* de Zola pela primeira vez logo depois da guerra. Nessa época eu vivia no Midi e creio que a contemplação

da montanha de Sainte-Victoire me ajudou bastante a absorver facilmente esse alimento tão rico. Porque, como Zola, estamos longe dos regimes de fome por leitores anêmicos. Estamos longe desses livros espirituais atualmente em voga, em que o autor se digna conceder, em algumas páginas e algumas palavras bonitas, a descrição de seu estado de espírito durante determinada semana de sua vida pessoal. Zola é generoso. Ele nos dá tudo o que tem, sem reservas. E dá a si mesmo. Não faz cálculos. Não diz: "Aqui está uma excelente história com a qual poderei fazer outro romance no próximo ano." E como ele é fértil, um dos mais férteis que já existiram neste mundo, como dá tudo o que tem, o resultado da leitura de uma de suas obras é uma espécie de deslumbramento.

Desafio quem quer que seja a ler *La bête humaine* e conseguir, depois de virada a última página, retomar normalmente o curso de sua vida, falar calmamente de seus problemas ou mesmo, mais simplesmente, atravessar uma rua sem ser atropelado por um ônibus

Por causa disso, tenho certeza de que se não estivesse familiarizado com *La bête humaine* há muitos anos não aceitaria a tarefa gloriosa, mas tão difícil, de realizar um filme com esse livro.

Seria inexato alegar que o filme do qual sou o autor foi extraído do livro de Zola. É extraído de uma parte do livro de Zola e tenho certeza de que as outras partes ainda permitem realizar pelo menos uma dezena de excelentes espetáculos cinematográficos.

Tomemos, por exemplo, a aventura de Misard, que volutariamente deixei de lado: o clima daquela cabana de guarda-barreira, sacudida pelos expressos que passam sem jamais parar; aqueles milhares de viajantes desconhecidos, ingleses, russos, comerciantes, ricos, pobres, que vão a Paris e voltam; um dia a neve bloqueará o trem e os habitantes da cabana verão de perto e poderão tocar essas figuras que até então eram anônimas. E, por trás de tudo isso, a terrível história do marido que envenena a mulher, lenta mas inexoravelmente, para tomar o dinheiro que ela guardou num esconderijo misterioso.

Paro por aqui, porque se cedesse a meu prazer acabaria relatando todo o romance. Mas reconheçamos que só o caso de

Misard já constitui um roteiro tão fascinante quanto a história de Lafarge.

Portanto, em meu filme apenas se verá uma parte do romance de Zola. Mas estou absolutamente convencido de que essa parte é a mais importante. Essa convicção é aumentada pelas anotações de Zola, que algumas edições publicam no início do livro. As anotações constituem uma leitura apaixonante e uma documentação de primeira ordem sobre os métodos de trabalho do autor.

Zola diz especialmente: "Meu trabalho não pára enquanto não estou de posse de todo o enredo e encontro o efeito refletido do assunto sobre o enredo e do enredo sobre o assunto." Ou seja, enquanto não dispõe de todos os documentos, ele se abstém de desenvolver uma intriga. Quanta diferença para a maior parte de nossos famosos criadores de histórias para filmes, que começam por inventar uma ação dramática com todos os seus cordões e depois a enquadram indiferentemente numa mina de carvão, entre oficiais da marinha, até mesmo no banco, se querem fazer um gênero especial, numa casa fechada.

O tema, nos diz Zola a propósito de *La bête humaine*, é simplesmente a história de um crime realizado numa ferrovia. E ele insiste na necessidade de se obter primeiro a documentação. Conta como procurou a Companhia de Oeste e lhe permitiram, com toda afabilidade, estudar de perto o funcionamento e sobretudo a vida de uma rede ferroviária. Seguindo da melhor forma possível esse ilustre exemplo, também começamos pela documentação. Gabin, em particular, viveu integralmente a vida de um maquinista de expresso durante várias semanas.

Assistimos, nas anotações, ao nascimento dos personagens principais: Jacques Lantier, Roubaud e Séverine.

No início, Zola tinha a idéia de reutilizar seu Etienne Lantier de *Germinal*. Foram razões de ordem cronológica que o impediram. Assim, ele imaginou que Gervaise, muito jovem, tivera outro filho, que seria Jacques. Assim esse personagem adquire a idade que convém à ação e ao mesmo tempo a opressiva hereditariedade dos Rougon-Macquart, o que faz com que *La bête humaine* seja uma seqüência natural das grandes tragédias da Antigüidade. Jacques Lantier nos interessa tanto quanto Édipo Rei. Esse maquinista de locomotiva arrasta em sua esteira um

clima tão opressivo quanto o de qualquer membro da família dos Átridas.

Lamento uma coisa: que Zola não possa ver Jean Gabin interpretar esse personagem. Creio que ele ficaria contente. Porque os atores que interpretam os trágicos gregos têm a seu favor o costume, o fato de que a ação se desenrola em tempos passados e a possibilidade de usar uma linguagem magnífica, mas tão distante da vida atual que facilita muito a criação dessa impressão de nobreza que deve envolver o espectador.

Ser trágico no sentido clássico da palavra com um casquete na cabeça, vestido com o azul de maquinista e falando como todo mundo, é um *tour de force* que Gabin realizou desempenhando o papel de Jacques Lantier em *La bête humaine*.

Ao lado de Gabin, Ledoux interpreta o papel do marido, Roubaud. Este filme é o primeiro que tive o prazer de realizar com esse ator. Creio que ele vai espantar muita gente. Não porque faça coisas espantosas. Ao contrário, o que ele faz sempre dá a impressão de ser fácil. Eu mesmo, que acompanhei as filmagens, esqueço na montagem que se trata de um ator. É Roubaud. Ele não tem barba, como Zola o imaginara. Estamos em 1938 e não em 1869, mas é "baixo, já um pouco gordo, viril, forte, um pouco rude, muito honesto, de uma integridade obstinada. Quando descobre que a mulher o engana, sua cólera é terrível. Poderia matá-la. Mais tarde, ele se acalma. Faz o que deve fazer. Portanto, não o torno um homem nervoso. É preciso que eu afrouxe sua moral, o assassinato acabando com o controle social. Ele matou para que sua mulher não tivesse um amante e agora pode tolerar quase um amante para a mulher a fim de esconder seu crime."

Conheço de cor essas indicações de Zola. Não sei se Ledoux as conhece também, mas no filme age como se essa orientação guiasse automaticamente seus gestos e palavras.

Agora chego ao terceiro personagem de que Zola fala. É Séverine, a mulher de Roubaud, a amante de Lantier. Muitos camaradas meus ficaram espantados porque pedi aos produtores do filme que trouxessem Simone Simon de Hollywood para fazer esse papel. As objeções eram as seguintes: é uma fantasia maravilhosa, sua graça e elegância são incomparáveis, ela pode, melhor do que ninguém, animar uma opereta ou uma comédia ligeira, mas

não é uma atriz de tragédia. Há muitos anos que eu tinha a convicção do contrário e agora, mais do que nunca, tenho certeza de que Simone Simon nos surpreenderá em papéis muito diferentes daqueles que a temos visto interpretar até este momento.

Curiosa convenção a que quer que uma tragédia pareça trágica desde o início do filme. Durante a vida, já tive contato com heroínas de terríveis dramas passionais. De um modo geral, eram mulheres doces, risonhas, de aparência completamente inofensiva. Zola é formal nesse ponto: "O melhor será fazer a mulher uma doce, uma afetuosa, uma apaixonada na serenidade. Dessa maneira, a terrível aventura se abaterá sobre uma criatura de paz. O que sem dúvida dará boas coisas, por oposição. Uma mulher terna, tranqüila, feita para viver de afeição e de submissão, com um fundo de sensualidade..."

O mais curioso é que, paralelamente à minha certeza de que Simone Simon era a única intérprete digna de desempenhar o papel de Séverine, ela própria, na América, sem ter o menor conhecimento de minhas intenções, já pensava nesse papel e sonhava em fazê-lo.

Que me seja permitido, de passagem, prestar uma homenagem à clarividência dos Srs. Hakim, os produtores do filme, pois assim que lhes falei de Simone Simon passaram um telegrama para Hollywood e pediram a ela para vir. Agora que está feito e que todo mundo concorda em reconhecer o magnífico trabalho dessa atriz na produção, tal decisão parece normal. Nada é normal no cinema, pelo menos nada que se afaste das trilhas conhecidas. Classificam-se os atores em tal ou tal categoria e o fato de imaginar que possam fazer um bom trabalho em outro gênero representa para um produtor uma coragem excepcional.

Assim o filme se limita a contar tudo o que envolve os três personagens centrais. Isso não significa que não apresentaremos alguns outros personagens que Zola acrescentou em seguida na sua história. Veremos Pecqueux, o foguista de Jacques Lantier. É por seu intermédio que travaremos conhecimento com a vida da ferrovia. Pecqueux é magnificamente interpretado por Carette. Ele também viveu completamente seu personagem.

Gabin passou semanas aprendendo a conduzir uma locomotiva e a se familiarizar com a vida dos maquinistas. Em sua esteira,

Carette demonstrou um entusiasmo similar no aprendizado do trabalho de foguista. Ele não ignora mais nada do trabalho de partir o carvão e alimentar a fornalha. Todas as tomadas de cena documentárias que fiz para o filme foram rodadas a bordo de uma locomotiva conduzida integralmente por Gabin e alimentada por Carette.[1]

Também veremos Flore. É Blanchette Brunoy que desempenha esse papel, com um vigor e graça excepcionais. Ela leva para esse drama sombrio uma visão de juventude viçosa e saúde exuberante. Não foi tão fácil assim, numa metragem relativamente curta, proporcionar um contrapeso indispensável aos outros elementos do drama.

Mas chegamos a um dos atores mais importantes desta história: a própria ferrovia e sobretudo esse elemento fascinante que se chama uma locomotiva. "La Lison", a locomotiva de Jacques Lantier, desempenha um papel de primeiro plano. Ela sofre menos enguiços do que no romance de Zola. É que os tempos mudaram e hoje o material das ferrovias não é mais como em 1869. Mas ela estará sempre presente em nossa ação. Nós a veremos avançar pelos trilhos, atravessar túneis, cruzar rios. Veremos os cuidados meticulosos que são dispensados por Jacques Lantier e Pecqueux. Ela servirá até mesmo de cenário a uma cena de amor entre Gabin e Simone Simon.

Toda essa parte documentária, com que Zola tanto se preocupava, será muito importante no filme. Alguns poderão achar que essa importância é exagerada, mas me parece que eu trairia o autor se não fizesse desta forma; a cada instante lembramos que a ação se desenrola numa ferrovia e não em qualquer outro lugar.

Muitas vezes me perguntaram por que situei o filme em nossa época e não antes de 1870, como no romance. Há muitas razões. A primeira e a mais importante é a de que sem isso eu não faria o filme. O orçamento necessário à reconstituição das ferrovias daquele tempo ultrapassaria em muito as verbas que hoje são razoáveis para se investir numa produção. Não estamos na América.

[1] "A perda de Julien Carette é uma imensa perda. É para mim, mas também e sobretudo para o cinema e o teatro francês em geral. Para dar uma idéia do quanto sinto, confesso que sem Julien Carette não teria realizado *La grande illusion*, *La bête humaine* e muito menos *La régle du jeu*. Estou inconsolável." (J.R., *Les Nouvelles Littéraires*, 28.7.1966.)

Na França podemos realizar um excelente trabalho e lutar contra os concorrentes estrangeiros, mas desde que nos mantenhamos numa estrutura "comercial". Se nossos produtores não recuperarem seu dinheiro, não nos permitirão fazer mais filmes; e se não fizermos mais filmes, os poderes públicos terão o melhor pretexto para abrir ainda mais o nosso infeliz mercado aos filmes americanos e alemães. Um outro motivo é o fato das ferrovias de 1869 serem um pouco ridículas. Acho que a ação simulada em meio às locomotivas antigas e vagões de madeira perderia sua intensidade dramática.

Não lamento a transposição, a não ser pelos trajes de Séverine. Simone Simon ficaria encantadora numa saia-balão.

Essa modernização me levou a representar os heróis do filme sob um aspecto mais cuidado do que se pode imaginar ao ler Zola. O mundo das ferrovias evoluiu. Hoje, os agentes ferroviários constituem um pessoal de elite, instruído, consciente de suas grandes responsabilidades. Até mesmo em relação a Séverine tive de assumir outro rumo.

Séverine fora educada por Grandmorin no castelo de Doinville. Dessa infância, num ambiente rico, resta-lhe alguma coisa. Afinal, Zola faz uma de suas personagens (Philomène) dizer: "Olhe só como ela está vestida... para a mulher de um subchefe!"

Além dela, tudo o que mostramos, guarda-roupa, cenários, linguagem, é a cópia exata de uma realidade que eu e meus colaboradores estudamos com o maior cuidado.

A transposição da ação para a nossa época me levou também a alterar o final do drama.

Em primeiro lugar porque os meios de controle sobre as ferrovias agora são muito mais rigorosos e seria bastante improvável a história desse trem enlouquecido, rodando sem maquinista através dos campos.

Em seguida, porque a França atual não é mais a de Napoleão III; tal como é, com suas qualidades e defeitos, acho que é digna de ser defendida até o fim por todos os seus filhos. Tenho certeza de que o autor de *J'accuse* estaria de acordo comigo nesse ponto. (*Cinémonde*, nº 529, 7.12.1938.)

*

Não se faz um filme sozinho, como me explicou Mary Pickford há muito tempo. É verdade que se for bem-sucedido, o realizador é muito elogiado e pode acontecer do sucesso lhe subir à cabeça e pensar que tudo é mérito seu.

Felizmente esses exemplos de vaidade exacerbada são muito raros na França, pois meus colegas e eu sabemos muito bem que sem os operadores, os técnicos de som, laboratórios e trabalhadores não faríamos coisa alguma.

Também sabemos que se os atores não estivessem em condições de se exibir diante de uma câmera, não haveria cinema dramático.

É por isso que, além dos técnicos e trabalhadores, não posso pensar no grande trabalho de *La bête humaine* sem que no mesmo instante surja diante de meus olhos a imagem dos intérpretes.

Ainda estou sob a influência desse filme e vivo em espírito com Gabin, Ledoux, Carette, Blanchette Brunoy e Simone Simon.

Mas é a esta última que dedico particularmente meu reconhecimento e afeição. Não que ela tenha mais talento ou trabalhasse melhor do que os outros, mas é a mulher típica sem a qual eu não poderia construir meu filme.

Encontro amigos na rua, amigos sérios, pessoas em que se pode confiar, que me dizem: "Por que aceitou Simone Simon em seu filme? Como admitir que uma mulherzinha tão frágil possa estar envolvida nessa história horrível concebida por Zola?" A esses amigos, respondo que não apenas a aceitei, mas também a reivindiquei com veemência. Fui eu quem pediu que ela voltasse de Hollywood e me orgulho muito disso. Os produtores de *La bête humaine*, diga-se de passagem, também pensaram como eu, que ela era a mulher para o papel, justamente porque aos olhos das pessoas comuns não dava essa impressão. E não tive muita dificuldade para persuadir as pessoas que conhecem seu ofício e que logo perceberam o que podia haver de excepcional em tal interpretação.

Em primeiro lugar, os que não compreendem, sem dúvida, não conhecem direito o romance. Quando se lê em Zola as descrições de Séverine, a maneira como ela anda, senta, os descuidos delicados, o desejo imenso de alguma coisa indefinida que jamais acontecerá, é impossível não pensar em Simone Simon; e tudo

desmoronaria se incluíssemos no filme uma atriz com um físico *vamp*. Desde as primeiras cenas se percebe que aquela criatura se tornaria geradora de dramas. A coisa se tornou tão evidente que me parece que seria inútil continuar a rodar o filme além da primeira bobina, o público podendo facilmente adivinhar tudo o que iria transcorrer em seguida.

Séverine não é *vamp*. É uma gata, uma autêntica gata, com um pêlo tão sedoso que se tem vontade de acariciar, um rostinho irresistível, uma boca enorme e um pouco suplicante, olhos que não fazem por menos. Só conheço uma atriz assim no cinema: Simone Simon. Muitas vezes, já a compararam a um pequinês, uma comparação também gentil, só que superficial. É preciso ser cego para não perceber que ela é a verdadeira gata do cinema, sente-se até vontade de fazer cócegas em seu pescoço para ouvi-la ronronar.

Mas essas razões, se posso dizê-lo, são físicas, os motivos para a escolha da "atriz", não da "intérprete", como Jouvet explica muito bem em seu livro *Réflexions d'un comédien*.

Há uma outra razão que me levou a pedir a Simone Simon para ser minha intérprete: é que ela possui talento e a forma de seu talento é a que mais me seduz. Não é um desses talentos ostensivos e clamorosos. Jamais, depois de uma "expressão", ela se vira para o público e pisca um olho, como se dissesse "O que vocês acharam?" É um talento discreto e, por isso, forte. Ela desliza pelo cenário, é modesta, nunca exagera, por tudo isso soube ser minha querida Séverine, essa estranha personagem passiva e ao mesmo tempo destruidora, esse minúsculo centro do mundo que são todas as mulheres que trazem a infelicidade na esteira de seus saltos altos.

Digo que sem ela o filme não existiria e também digo que ela ainda não acabou de nos surpreender. Ignoro quais são seus projetos, mas cada uma de suas interpretações será estupenda, criticada, sempre fascinante. Além disso, as pessoas que arcam com a pesada responsabilidade de um papel não atuam somente na tela, mas também no espírito do autor, entre as tomadas de cenas. O ardor apaixonado que impele na vida essa moça encantadora para um destino que ela ignora é um reconstituinte eficaz para um diretor que se sente incapaz de trabalhar sem contato.

Agradeço a meus amigos de *Cinémonde* por me permitirem dizer aqui de todo o reconhecimento que tenho por Simone Simon por sua afetuosa colaboração e toda a admiração que dedico a seu grande talento. (*Cinémonde*, nº 537, 1.2.1939.)

THE RIVER

Como diz o Capitão John em *The river*: "A cada coisa que acontece com você, a cada pessoa que encontra e que tem importância a seus olhos, ou você morre um pouco ou você renasce."

Aconteceu-me uma coisa muito importante, a mim e a milhões de outras pessoas, a Segunda Guerra Mundial, causa de minha partida para a América, onde eu haveria de encontrar pessoas muito importantes e onde tive a impressão de nascer pela segunda vez.

Nessa época a grande idéia dos produtores de Hollywood era a de me fazer realizar o mesmo gênero de filmes que eu já fazia na Europa. Fiquei lisonjeado por saber que eles gostavam de meus filmes, mas eu era um ser novo, ansioso em expressar na minha obra tudo o que me tornara. Havia, assim, um mal-entendido total.

Uma outra dificuldade decorria do fato que precisava encontrar um novo estilo de acordo com minha nova personalidade e minha nova existência. Compreendi que encontrara isso no dia em que li o romance de Rumer Godden, *The river*. Não era um projeto dos mais simples. Primeiro era necessário aceitar a lei inconsciente formulada por Rumer Godden: ser uma parte "consciente" do mundo. Esse é o fundamento do pensamento hinduísta. Ser consciente é também a característica da arte inglesa e é por isso que a Índia e a Inglaterra podem ao mesmo tempo reivindicar Rumer Godden.

Mas estando consciente, você quer ser útil; e para se tornar útil num mundo submetido a transformações quotidianas, cujas exigências se renovam constantemente, é um problema e tanto. O grande poder de influenciar o mundo não é apenas o privilégio do artista, soldado ou filósofo. Um cozinheiro, um gari e até mesmo

um mendigo também possuem esse poder. E também um diretor de cinema.

Antes da guerra, a maneira que eu tinha de participar desse concerto universal era a de tentar acrescentar uma voz de protesto. Não creio que minhas críticas fossem muito amargas. Amo demais a humanidade e ouso acalentar a esperança de que a meus sarcasmos se misturava sempre um pouco de ternura...

Hoje, o ser novo em que me transformei compreende que o momento não é para sarcasmos e que a única coisa com que posso contribuir para esse universo ilógico, irresponsável e cruel é meu "amor".

É evidente que há nessa atitude a esperança egoísta de retribuição na mesma moeda. Sou tão ruim quanto os outros e tenho a mesma necessidade de indulgência risonha.

O livro de Rumer Godden é um ato de amor pela infância. É também um ato de amor pela Índia, mas isso só descobri quando Kenneth McEldowney me levou até lá. Antes, eu pensava, como está dito no prólogo do filme, que a história de um primeiro amor podia também se situar em Timbuctu. Algumas semanas na Índia me levaram a uma verdade essencial: que os homens não vivem no vazio, que tudo aquilo que os cerca *existe*.

Sem a Índia, o encontro da pequena Harriet com a vida seria diferente.

Rumer Godden e eu tivemos a sorte de encontrar um produtor que compreendeu que reescrever uma história no lugar em que ocorre poderia proporcionar resultados proveitosos. Assim, o clima extraordinário do lugar pouco a pouco se impôs a nós e tornou-se um novo elemento da história, provavelmente o mais importante.

O drama de *The river* é essencialmente baseado na situação clássica do "triângulo", tendo como "ápices" Harriet, o estranho e a Índia. Também apresentamos os elementos complementares importantes: outras jovens, um primo filósofo, uma gentil família inglesa, uma serpente, uma árvore, um rio e, assim espero, um pouco de nossa enorme devoção pela Índia. (*Cahiers du Cinéma*, nº 8, janeiro de 1952.)

*

Recentemente revi *The river*. A projeção me confirmou uma idéia que me perseguia desde que o realizei, a de que os hindus — e penso sobretudo nos infelizes que morrem de fome no meio da rua — estavam empenhados em conquistar o mundo.

The river baseado num livro de Rumer Godden. Esse pequeno livro é grande pelo que deixa entrever, talvez ainda mais do que pelo que relata abertamente. Rumer cresceu no meio dos colonizadores ingleses que constituíam o esqueleto do Império Britânico. Os protagonistas da história são evocações geniais dessa classe. São inteligentes, honestos e capazes de compaixão. São cultos, instruídos e convencidos de que o ambiente de "*nursery*" em que vivem só desaparecerá com o fim do sistema. E acreditam que esse sistema é eterno. Vivem, trabalham, praticam esporte e escutam música como em Londres, Paris ou Nova Iorque. E isso diante de milhões de subnutridos. O milagre é que, mais uma vez, são os miseráveis que estão prestes a vencer. Não pelas armas na mão, mas apenas porque acreditam que tudo aquilo que os cerca não passa de uma aparência.

O interesse pelas coisas da Índia não se limita ao sucesso de alguns gurus que pregam aos ocidentais a onipresença de Brahma; também não se detém na paixão de uma parte da juventude por uma música e danças que correspondem a seu estado de espírito. O poder destrutivo das idéias vindas da Índia está no fato de que revelam a milhões de ocidentais a vaidade da ação. Para as pessoas de minha geração, Deus era a ação. A forma mais popular dessa ação era o trabalho. A sociedade moderna baseia-se no trabalho. É preciso comprar, vender, produzir. Entre os adultos, a meditação ainda é em grande parte desconhecida. Mas agora conheço muitos jovens que meditam. E isso é muito perigoso para o equilíbrio de nosso mundo comercial.

Os personagens de *The river* acreditam no trabalho. Acreditam nas virtudes que promoveram o sucesso da era vitoriana. O tema de Rumer Godden não eram as condições dos hindus. O que ele e eu tratamos no roteiro do filme é a história de uma família inglesa, simbolizando o estado de coisas que, se ainda houver historiadores nos séculos futuros, será registrado como o fim de um período. Talvez o público perceba que os pescadores que mostrou nos barcos do rio, os cules que animam as fábricas com sua

movimentação incessante, as multidões que circulam pelo mercado e as pessoas de todas as classes que dormem nos degraus dos templos são inconscientemente os autores do desabamento do mundo construído pela tecnologia ocidental.

Não se revoltarão, não pegarão em armas, consentirão em tudo. Mas docemente, sem que o saibam, sua crença na vaidade do esforço submerge o mundo. Não importa que os aviões funcionem ou que os trens cheguem no horário, porque esses acessórios não passam de uma ínfima manifestação do grande sonho de Brahma. (4.12.1971. Carta publicada por *Ecran 72*, nº 1, janeiro de 1972.)

LE CARROSSE D'OR

O fato de filmar na Itália forneceu-me a chave para abordar o novo tema da peça de Mérimée pela qual tenho a mais profunda admiração.

É difícil, se não mesmo impossível, realizar um filme de estilo estrangeiro em um determinado país. Na Itália, os bons filmes são italianos. Por isso, decidi fazer com que *Carrosse* fosse um filme italiano. Isso não significa que tenho certeza de fazer um bom filme, apenas que tomo minhas precauções.

Comecei pela decisão de esquecer o Peru. Não existe mais uma Périchole. Se existisse, eu não rodaria o filme na Itália, mas sim no Peru, com uma jovem mestiça.

Estou na Itália, meu filme vai se passar na Itália e a intérprete será uma grande artista italiana.

Ou se faz um documentário ou se faz uma composição. A ação inteira transcorrerá num cenário italiano. Será uma ação teatral. A realidade externa não terá qualquer participação. Espero que um pouco de realidade interna se torne aparente, mas isso só o futuro nos dirá.

Em Mérimée, a Périchole é uma atriz. Em meu filme, Camilla é a atriz. Na peça, *Le carrosse d'or* simboliza a vaidade mundana, o que também acontece no filme. A conclusão também é oferecida

pelo bispo. Sobre esses pontos, meus colaboradores e eu inventamos uma história que poderia se intitular *La comédienne, le théâtre et la vie*.

É impossível filmar na Itália sem sofrer a influência italiana. Isso se manifesta num filme até mesmo por mínimos aspectos materiais: a forma do copo que o aderecista deixa na mesa, não sei o que na proporção das mesas e janelas. Essa influência também existe na América e na França. Tenta-se rodar um filme francês em Hollywood e vocês conhecem os resultados. A Paris de *Monsieur Verdoux* não é Paris, é alguma coisa fascinante mas diferente, é o mundo de Chaplin, mas de um Chaplin vivendo em Hollywood. Minha ambição em *Le carrosse* será criar meu próprio mundo, influenciado pelo fato de que neste momento vivo em Roma. Essa influência, além do meu exemplo dos adereços, se exerce em todos os momentos da vida. Como deixar de reconhecer no porteiro que abre a porta um irmão de algum personagem da *commedia dell'arte*.

Minha história é a da atriz; ou melhor, como dizemos em francês, a comediante. Há uma grande diferença entre uma atriz e uma comediante. Rintintin é um ator. Chaplin é um comediante. Magnani interpretou Maya e Anna Christie. Fez o café-concerto. Representou na tela os papéis mais naturais e os menos preparados. Não é apenas uma personalidade que se explora: é uma atriz que pode desempenhar um papel... identificar-se com uma personagem. Portanto, podemos lhe conceder o título de comediante e fico feliz porque ela está disposta a simbolizar em meu filme todas as outras comediantes do mundo.

Já falei que o filme era uma fantasia, uma composição. O cinema preto e branco é imbatível no gênero água-forte, quando pretos e brancos contrastam violentamente. Para ilustrar minha alegria — desejando que seja aprazível — as aquarelas de tons puros não me parecem apropriadas. (*Radio-Cinéma-Télévision*, nº 165, 15 de março de 1953.)

*

Prezado Jean Vilar:

Sinto-me extremamente feliz com a honra prestada a mim ao apresentar *Le carrosse d'or* no T.N.P. e ainda por cima junto com *Le carrosse du saint-sacrament*. Ao me admitir nessa vizinhança, você me confere um título de nobreza. Não sei o que Mérimée pensaria. Mas tenho a impressão de que, como eu, sentiria o maior orgulho.

O que me tranqüiliza um pouco é que fiz todo o possível para me afastar de Mérimée e creio que consegui apresentar uma outra história, que só tem em comum com a obra-prima teatral a aventura de uma atriz que se tornou a amante de um vice-rei do Peru.

Se fosse um concurso, como no caso de *Bérénice*, sobre a história de uma princesa um tanto pedante que se divertiu se oferecendo a Racine e Corneille, eu teria me recusado, certo de não ser Racine nem Corneille.

Para voltar à história, estou convencido de que cairia no esquecimento se não fosse por Mérimée. A história verdadeira seria de uma índia de boa família, a que muitos dão o nome de Périchole, e de um vice-rei do Peru, evidentemente de origem espanhola, que se apaixonou por ela. O vice-rei foi atraído porque ela tocava guitarra, cantava muito bem e, principalmente, porque sua meiguice e simplicidade o tranqüilizavam em comparação com a pretensão das damas européias de sua corte, recém-enriquecidas pelo ouro do Peru. Casou-se com ela. O rei da Espanha, temendo o escândalo, queria assumir uma atitude rigorosa. A intervenção do bispo de Lima o apaziguou. Contentou-se em chamar de volta o vice-rei, que se retirou em companhia de sua amada para um pequeno castelo nos campos espanhóis. A Périchole lhe deu meia dúzia de lindos filhos. Os dois viveram por muitos anos e felizes, longe do ouro e das intrigas do Peru.

Não há nenhuma relação com a admirável peça de Mérimée, muito menos com o filme que rodei na Itália. No filme, o empréstimo mais evidente que tomei de Mérimée talvez tenha sido o bispo, um personagem tentador demais para deixar de anexá-lo.

Creio no direito dos autores de extraírem sua inspiração onde a encontrarem. Molière, Shakespeare e La Fontaine repetiram sem o menor constrangimento as histórias de Esopo, Plauto, autores

italianos e muitos outros. Fizeram-no com uma ternura amigável por seus precursores. A noção de plágio é nova. No passado uma história pertencia a todo mundo. O que constituía a marca do autor não era a ação: era o estilo, era o detalhe, era a digestão de Scarpin, personagem da *commedia dell'arte*, por um certo Molière, burguês de Paris. E ninguém teve a idéia de dizer a Molière: "Você plagiou um italiano."

Os românticos transferiram o valor da obra para o desenrolar dos fatos, para a surpresa de um final inesperado, para o que chamamos de "suspense". Ainda sofremos com essa heresia.

Os gregos acreditavam tão pouco na intriga que antes do início da comédia ou tragédia um coro expunha a ação aos espectadores, que já a conheciam perfeitamente. Mas o autor queria ter certeza de que o público não se desviaria do essencial: os personagens, os detalhes das situações, em benefício do supérfluo, que era a surpresa no desenrolar dos acontecimentos.

Devemos respeitar as convicções, mesmo que não as partilhemos. Há muitos meios de transformar uma mentira em verdade. Por isso, tenho de respeitar essa religião da intriga, a que uma parte do público ainda se apega. Se seguisse Mérimée mais fielmente, esse público exigiria que minha fidelidade fosse total e sofreria com as minhas inevitáveis traições. Ao me afastar de Mérimée, corro o risco de ver meu trabalho aceito como uma criação original. Assim fazendo, evitei grandes sofrimentos para mim mesmo. No caso de uma adaptação pura e simples, eu viveria com o remorso; não poderia escapar à tirania de um primogênito que admiro. Virando-lhe as costas, tive a sensação de prestar homenagem à força extraordinária do autor de *Carrosse du saint-sacrement.*

Devo acrescentar que determinei uma tarefa para mim: fazer um filme com Anna Magnani. Queria que esse filme ressaltasse seu valor, sem para isso se apoiar nos pontos que, antes de nossa colaboração, contribuíram para seu sucesso. Creio que não preciso dizer que admirava sem restrições os resultados de sua colaboração com Rossellini e Visconti. Minha desconfiança dessas realizações tinha a mesma origem da desconfiança em relação a Mérimée.

Magnani é a quintessência da Itália. É também uma completa personificação do teatro, o verdadeiro, com os cenários de papelão, os candeeiros fumegantes, os ouropéis desbotados. Logicamente, eu deveria me refugiar na *commedia dell'arte* e arrastar Anna comigo. Como nunca se faz um filme sozinho, eu lhe propus que acrescentássemos um colaborador. E concordamos com Vivaldi.

Essa é a história de *La carrozza d'oro*, filmado em língua inglesa na Itália, por um diretor francês.

Gostaria de lhe pedir, meu caro Jean Vilar, para chamar a atenção de seu público para o fato de que não sou o responsável pelos diálogos da versão francesa. Foram dublados com perfeição por técnicos de primeira categoria, mas uma dublagem não pode ter um estilo, já que as palavras correspondem ao movimento dos lábios antes de corresponderem aos sentimentos dos personagens.

Mais uma vez obrigado, meu caro Jean Vilar, por apresentar meu trabalho nessas circunstâncias excepcionais. Transmita a seus espectadores meu pesar por não estar com vocês esta noite. Para atender a uma promessa antiga, tenho de ir a Londres para apresentar meu filme *La grande illusion* na televisão inglesa.

Desejo a todos um feliz Natal.
Cordialmente. (21.12.1958)

FRENCH CANCAN

Estou desolado por não poder ir a Nova Iorque para o lançamento de *French cancan*, não tanto por *French cancan*, que conheço de cor, mas por Nova Iorque, de que sinto muita saudade. Estou retido em Paris pela montagem de um outro filme. Confesso que passo horas muito agradáveis em *tête à tête* com Ingrid Bergman, que me sorri gentilmente do fundo da moviola.

A história de *French cancan* é absolutamente infantil e tão pouco surpreendente quanto a de um *western*. Sinto-me cada vez mais atraído por esse gênero de histórias, bastante fracas para me

proporcionar a liberdade de me divertir a fazer cinema. Sem ser muito versado em grego, sei que o cinematógrafo consiste em inscrever movimentos. Os movimentos que amo não são necessariamente os produzidos por cavalos a galope ou automóveis rolando por ravinas. O gesto de uma jovem arrumando os cabelos me basta, assim como a respiração de uma bela mulher adormecida nua em sua cama ou um gato que se espreguiça. Tentei alguns movimentos desse tipo em *French cancan*, com Françoise Arnoul arrastando seu cesto de roupa suja, com os pequenos comerciantes das ruas de Paris, com as bailarinas se exercitando. E por que não confessar que estou perdidamente apaixonado pela lavadeira Nini?

Talvez não seja suficiente para certos espectadores. Neste momento existe uma intensa contra-ofensiva do romantismo burguês, embora disfarçada. Rui Blas vestiu o macacão de operário ou o paletó de empregado de escritório.

Por volta de 1870, um grupo de jovens, a que mais tarde se deu o nome de *Impressionistas*, pensou em libertar a pintura de todos os vestígios de literatura. Depois de cinqüenta anos de esforços, levaram seu público a considerar que, num quadro ou numa peça musical, a história era secundária. Lembro da cólera terrível de meu pai a propósito de um dos seus quadros, mostrando uma jovem com a cabeça ligeiramente inclinada, a que um *marchand* queria dar o nome comercial de *O pensamento*. Furioso, Renoir protestou: "Nos meus quadros não se pensa."

É uma batalha antiga, que os artistas muitas vezes ganharam usando a hipocrisia. Os pintores da Renascença encontraram a saída intitulando o estudo de sua modelo amamentando um recém-nascido de *Virgem com a Criança*. Talvez eu também seja obrigado a disfarçar meus inocentes personagens em intelectuais e, para acompanhar a moda do dia, perturbar minhas futuras lavadeiras com terríveis problemas. Tudo isso não tem a menor importância, falo de meus filmes e alguns outros. Se recorro a exemplos tão gloriosos é apenas para ilustrar minha teoria. (7 4.1956)

ELÉNA ET LES HOMMES

Agradeço por terem vindo tomar um drinque conosco e sobretudo me sinto contente por estarmos juntos, não para festejar, mas antes para nos regozijarmos pela presença aqui no estúdio de Ingrid Bergman e Mel Ferrer. E, por Deus, para mim isso representa a possibilidade de tentar retomar uma tradição que havia esquecido um pouco, a de me esforçar em fazer um filme no qual a psicologia não existe.

Já faz algum tempo que sinto uma certa desconfiança da psicologia e por isso quero fazer um filme em que não haverá psicologia. Espero que tenha personagens verdadeiros e sobretudo espero que esses personagens verdadeiros influenciem uns aos outros, que não haja nem grandes nem pequenos papéis. Ou seja, o que espero mostrar não é essa coisa absolutamente abominável que se chama de alma de um único indivíduo, que se disseca, se abre, se apresenta em todas as suas cores, mas espero falar um pouco do que se passa num grupo de indivíduos, com pessoas que são impelidas por ambições diferentes; e também espero que os movimentos desses personagens, tanto quanto as palavras, ajudem a explicar essa ação.

Em outras palavras, tento dar um passo a mais na direção que considero a melhor — posso me enganar — que é a direção de *La régle du jeu*.

Em relação a Ingrid, filmar com ela é um projeto muito antigo. Fui para a América em resposta a um telegrama do produtor D.O. Selznick, que me pedia para realizar *Joana d'Arc* com ela. Ingrid não sabia de nada, não me conhecia pessoalmente. Cheguei na América, não fiz *Joana d'Arc*, mas conheci Ingrid. Fizemos juntos muitos projetos extraordinários, inclusive um projeto maravilhoso, mas era muito ambicioso, os produtores não aceitaram, por isso não chegamos a realizá-lo. Por exemplo, um romance de Mary Webb, *Sarn*, que sem dúvida vocês conhecem, uma bela história, só que a heroína tem o lábio leporino. Então, não fizemos o filme. Em suma, nossa colaboração na América limitou-se a numerosas reuniões, nos divertimos a jantar juntos, em churrascos. Ingrid brilhava em particular com os caranguejos. Sabiam

que eles pensam que não há caranguejos na Califórnia? Mas há caranguejos na Califórnia, só que os californianos não sabem disso e então é preciso que os suecos e franceses descubram os caranguejos. E quando são encontrados ficam de molho em ervas aromáticas, depois a gente cozinha e come os caranguejos, é uma delícia.

Isso vale muito mais do que se tivéssemos feito juntos filmes psicológicos!

Portanto, estamos agora quase virgens para uma colaboração que vai ocorrer em outro plano, com uma história que eu queria acima de tudo que fosse alegre e rápida. Também queria que fosse um pouco sarcástica. Muito bem, vamos tentar; vamos tentar fazer a crítica de nossa época. Para sermos mais livres, escolhemos uma época que não é a nossa, porque se começássemos a contar histórias sobre a nossa época não pararíamos nunca mais, não é mesmo? Agora, as pessoas se mostram um pouco suscetíveis. Se, por exemplo, senhoras e senhores jornalistas, eu fizesse um filme contra os jornalistas, vocês não haveriam de gostar nem um pouco! Eu me permito dizer uma coisa a vocês: é que todas as profissões manifestam a mesma reação, há muita gente suscetível demais. Portanto, o recuo no passado é um recurso cômodo.

Alegaram que eu tinha a intenção de fazer um filme sobre o General Boulanger. Na verdade, por um momento, tendo em vista que se tratava de uma aventura política, eu disse: "Por que não usar um personagem que existiu na história?" Mas depois de algum tempo, com meus produtores, concluímos que mais valia permanecer na pura ficção, que era mais cômodo. Diga-se de passagem que a minha história é bastante fantasiosa para que se possa acrescentar alguma aparência de realidade, mais vale dizer que é uma história falsa. E se fosse uma história verdadeira, seria preciso fazer a psicologia e quero dispensar a psicologia.

É a primeira vez que Ingrid e Mel trabalham num estúdio francês. Há nos estúdios franceses um clima extraordinário. Há uma confusão incrível, mas acho que isso ajuda, acho que é bom. Acho que a organização não é uma coisa boa para o cinema. Posso dar um exemplo muito simples: é a história de nossa indústria francesa. Conheci a indústria francesa numa época em que era muito bem organizada. Havia pessoas como o Sr. Gaumont, Sr. Pathé, Sr. Aubert. Eram grandes organizações, grandes estúdios, podem estar certos de que isso não era fácil! Havia salas de projeção, máquinas para isso e aquilo, tudo era planejado com o maior cuidado antes de se começar a filmar, havia boletins de trabalho, manuais para tudo. E apesar disso, nessa época, só se faziam "porcarias"!

E então, por sorte, apareceu o homem que se chama Hitler, que fez muito mal à humanidade, mas prestou um serviço ao cinema francês. E esse serviço foi o de enviar para a França os produtores que não podiam permanecer na Alemanha. Esses produtores possuíam uma qualidade, possuíam mesmo muitas qualidades, tinham audácia, mas sobretudo uma qualidade, a de não terem dinheiro. Como nesse momento Aubert, Gaumont e Pathé também estavam falidos, começaram a fazer filmes com cheques sem fundos ou histórias parecidas, e começamos a fazer bom cinema! Estou convencido de que isso é uma coisa excelente e explico sempre em Hollywood, explico às pessoas que têm uma importância muito grande no destino do cinema: "Antes de fazerem obras-primas, é preciso que vocês caiam na falência; depois que falirem, vocês farão obras-primas!"

É verdade, temos a desordem aqui. Ou melhor, não. Neste momento estou brincando, deixem-me levar as coisas às suas devidas proporções. O que quero dizer é que é preciso que as coisas se mantenham num plano pessoal, que quando as organizações se tornam monstruosas, quando os produtores se tornam produtores de trinta filmes ao mesmo tempo, isso se torna exatamente como os chefes de estação que fazem os trens partirem; em suma, eles não conhecem os trens, não sabem o que tem lá dentro; se perguntarem qual é a cor do vestido da mulher que está no compartimento 2043, eles não vão saber, mas é preciso conhecer a cor do vestido da mulher que está no compartimento 2043 quando se quer fazer filmes! É esse o problema!

Acho que depois desses comentários muito sinceros sobre questões gerais, posso dizer mais algumas palavras sobre o filme.

É feito para Ingrid Bergman; não digo "em torno" de Ingrid. É um pouco uma desforra porque não pude filmar com ela em Hollywood. Como Mel Ferrer queria muito trabalhar com ela, então se falou: vamos fazer um filme juntos e será um filme diferente

de tudo o que ela já fez, vamos fazer um filme alegre, até mesmo burlesco sob certos aspectos, vamos sobretudo tentar fazer um filme com um grande ritmo, extremamente rápido; esse filme terá qualidades de enredo, esse filme será, se me permitem dizer, levado à tela por um grupo de atores extraordinários, todos podendo dar um pouco do que tanto admiro em nosso ofício, em nossa profissão, ou seja, um pouco da *commedia dell'arte*; eu espero que haja um pouco da *commedia dell'arte* em nossa história.

O filme terá uma versão em inglês e essa versão em inglês não será uma tradução: essa versão em inglês é escrita por um grande escritor americano, o Sr. Cy Howard, talvez ele é que possibilite que esse filme francês atravesse a barreira americana.

Do ponto de vista americano, também tenho um velho camarada que me ajudou a fazer *Le carrosse* e é... Mas esperem um pouco, não posso citar todo mundo, tendo em vista que são todos velhos companheiros; tendo em vista que são velhos companheiros para mim, é natural que estejam aqui e que eu não tenha de falar nisso. É isso aí!

Enfim, iniciamos uma aventura fatigante. Escrevi esse roteiro em cinco ou seis meses, há seis meses que estou nisso; sempre havia uma coisa que não ia bem, eu achava que estava ruim ou então os produtores achavam que tinha defeitos, eles estavam com razão, havia mesmo, e como! Mas, finalmente, creio que agora tenho alguma coisa mais ou menos apropriada, vamos partir nessa aventura.

Muito obrigado pela atenção de vocês. Espero não tê-los aborrecido demais.

(Apresentação do filme à imprensa, no início das filmagens, *Arts*, nº 544, 30.11.1955)

■

Eléna et les hommes. É o título de um filme que acabo de concluir. É terrível concluir um filme, porque somos invadidos por dúvidas; mas, enfim, isso deve acontecer em todas as obras humanas, não é mesmo? É, sem dúvida, o motivo pelo qual os cozinheiros não são de comer muito... Muitas vezes me fazem uma pergunta: ao fazer esse filme ou aquele, está querendo provar alguma coisa? E cada vez respondo não ou então respondo sim, porque na realidade isso é evidente, por si mesmo, quando se pensa no objetivo do filme, não, com certeza, não quis provar nada, mas sempre se quer provar alguma coisa, acaba-se por se ter da vida uma certa concepção, pensa-se saber de certas coisas, surge a vontade de abrir as janelas para paisagens desconhecidas. O que estou dizendo parece extremamente pretensioso, não se faz um filme sozinho, falo como se fosse um poeta, com se estivesse sozinho, sozinho em minha escrivaninha, com um lápis e uma folha de papel, prestes a compor um poema. O poema — que é um filme — não o componho sozinho, somos muitos, há os atores, os técnicos, os trabalhadores, há a música. No fundo, o autor talvez expresse idéias mais gerais, o ator exprime talvez idéias mais particulares, o compositor talvez esteja entre os dois.

Mas voltemos a Eléna, Eléna e os homens. Quem é Eléna? É muito simples, tenho minha opinião a respeito, estou convencido de que Eléna é Vênus. É também Ingrid Bergman, mas antes de tudo é Vênus. Vênus, de vez em quando, desce à Terra, os deuses do Olimpo descem à Terra, até mesmo em nossos dias. Gostam de nos lembrar certas verdades essenciais. Gostam de nos lembrar que só contam a beleza, a carne e os olhos de uma mulher; os mistérios divinos da granulação da pele da mulher que se ama. Vocês sabem, é muito importante a granulação da pele da mulher que se ama, é muito mais importante do que uma teoria. Outro dia encontrei Vênus, ela descera para dar uma voltinha, passear por uma rua de Paris. Tratei de detê-la, perguntei se ela não queria participar de um filme. As idéias são essencialmente fugitivas e eu adoraria fixar Vênus na tela, não tem nada de desagradável de vez em quando reatar o contato com seus verdadeiros traços, a curva do nariz, os lóbulos das orelhas. Portanto, Eléna é Vênus, Vênus com toda sua lourice, uma lourice requintada, com os cabelinhos rebeldes na nuca; é fascinante, sente-se vontade de tocá-los, mas não me atrevi, é claro. E depois há os dentes, há essa alegria constante, essa espécie de se dar por inteiro. Vênus não sabe dizer bom dia sem dar a impressão de que se entrega por inteiro e ela se entrega mesmo toda inteira. Ao contrário dessas belezas fatais, decadentes, desses apelos ao desespero que o diabo tentou pôr em moda.

Fiz minha Vênus uma polonesa. É muito importante que ela seja polonesa, porque ela tem idéias um pouco extravagantes. Sua idéia mais extravagante é a mania de acreditar que tem uma missão; acredita que está destinada a ser a inspiradora de personagens, de homens marcados pelo destino, acredita que pode ajudá-los a realizar seu destino. Ela mora em Paris, com a tia, elas encontram dificuldades para pagar o aluguel. Teve que deixar a Rússia porque estava em desacordo com a polícia do czar. Estamos em 1900, a Polônia ainda pertencia aos russos, Eléna se envolveu com certas atividades que a polícia não aprova. Seu marido, o Príncipe Volodia, gostava de fabricar bombas e fabricou muitas, com a intenção bem definida de jogá-las no czar. O czar não gostava disso, o que dá para compreender. Volodia fabricava suas bombas na cozinha; mandava que todo o pessoal da cozinha se retirasse, pegava as panelas e fabricava suas bombas, como alguém que faz molhos. Infelizmente, é um tanto desastrado. Um dia se enganou nas misturas e tudo explodiu. E justamente nesse dia Eléna tinha ido para o campo, para colher margaridas numa adorável campina, entre lindas ovelhas, junto com outras belas moças, usando chapéus floridos. E entre essa paisagem campestre, as margaridas que ela juntava num buquê e a morte brutal do marido, o contraste é tão grande que se torna possível que seja essa lembrança que a influenciou e levou-a a pensar que a margarida seria uma espécie de flor mágica para ela, para o futuro; essa margarida não é apenas um amuleto, mas um símbolo, o símbolo da ação que Eléna pensa ter sobre o destino dos homens a quem se dirige.

Agora vocês já conhecem Eléna. É preciso que eu fale dos homens, de seus homens, enfim os homens pelos quais ela se interessa depois que seu querido Volodia desapareceu entre fragmentos de comidas no céu de Varsóvia.

O primeiro desses homens é um certo Lionel, que seria um compositor encantador se continuasse a compor polcas para o bistrô da esquina; mas Eléna lhe mete na cabeça que ele precisa compor uma grande ópera. Essa ópera se chama *Heloísa e Abelardo*. Estamos no salão de Eléna, pela manhã, Eléna e Lionel tocam piano a quatro mãos. Eléna se entedia, se entedia até não poder mais. Ela boceja. Para mim, o diretor que a observa bocejar, é muito agradável, é maravilhoso, porque Eléna, Vênus, boceja como nenhuma outra mulher sabe bocejar: boceja um pouco como os gatos angorás, vocês sabem, os gatos angorás, quando se entediam um pouco ou os músculos repuxam a pele, a boca fica enorme (não parece que ela é capaz de abrir tanto a boca), dá para ver tudo, o céu da boca, negro entre os gatos angorás. Em Vênus, é rosa, de um rosa sutil, Lionel não aprova esse espetáculo. Ele é muito besta para isso, pensa em sua ópera, não compreende que aquela mulher, que o inspirou, que o levou a compor a ópera, se ponha a bocejar quando está em sua companhia. Enfim, um acontecimento bastante inesperado, bastante feliz, interrompe aquela sessão infeliz: soldados passam na rua, seguindo para a revista do Quatorze de Julho. Seus clarins e tambores fazem um barulho infernal. Eléna corre para a janela, contempla-os com alegria. O que posso muito bem compreender, porque em 1900 os soldados franceses eram magníficos e aqueles ali, pensemos assim, eram zuavos. Lionel, irritado, desaparece da vida de Eléna e é substituído por Martin-Michaud.

Martin-Michaud é um personagem que a tia de Eléna, que é prática, julga ser muito útil, eu diria até mesmo indispensável. Eléna é uma verdadeira princesa polonesa, não sabe o que é dinheiro, jamais soube. Não se importa, não se preocupa; diga-se de passagem que ela seria igualmente feliz como mendiga ou milionária. Mas acontece que a tia ama coisas como caviar, champanhe e pérolas, acha que o Sr. Martin-Michaud, rico fabricante de sapatos, pode fornecer tudo. Esse Martin-Michaud não é mais tão jovem, mas é um homem simpático, jovial; tem um jeito de dizer "princesa", a voz tremendo um pouco, que deixa Eléna muito divertida. Ele a pede em casamento. Eléna compreende que a tia sente vontade de ter caviar e champanhe e aceita. O verdadeiro motivo é que talvez também tenha uma missão com Martin-Michaud: os sapatos, todos sabem, são importantes, ser a musa das botinas pode seduzir Eléna, embora seja evidente que não vale a grande música. Seja como for, Martin-Michaud aproveita-se disso para atrair Eléna. Enquanto espera o casamento, vai levá-la ao desfile militar do Quatorze de Julho. Esse Martin-Michaud possui uma característica: é na verdade um personagem bastante agressivo, extremamente ambicioso. Tem muito dinheiro, mas

quer ainda mais; tem muito poder, mas quer ainda mais. No fundo, a distinção de Eléna, sua posição de princesa e sua beleza serão coisas que se acrescentarão ao seu capital. Isso tem de ser levado em consideração no caso.

Antes de seguir adiante, eu gostaria de apresentar um dos apaixonados de Eléna, um dos mais importantes. Só que não sei como apresentá-lo, porque esse apaixonado é múltiplo. Esse apaixonado é a multidão; esse apaixonado é o povo de Paris. Eléna tem muito charme, Vênus só precisa andar para que todos a olhem. E querem segui-la, tocá-la. Os parisienses são muito sensíveis a essas coisas. Quando Eléna sai à rua, eles se mostram sensíveis ao charme de Eléna.

Agora, eis que ela parte para o Quatorze de Julho, acompanhada por Martin-Michaud. A multidão os engolfa, empurra, separa; a ele, violentamente; a ela, gentilmente. Ela é como que carregada por mãos amigas. Não se falta com o respeito, mas se está apaixonado. Ela está no meio da multidão, sente-se feliz e grita "Viva Rollan!" (o General Rollan é o herói do dia, o grande General Rollan que talvez amanhã derrubará a República e tomará o poder), naturalmente não chega a vê-lo, numa parada não se vê nada, apenas as pequenas bandeiras agitadas, os chapéus das mulheres, os guarda-chuvas, distingue-se de vez em quando um cavalo vago, trotando na distância. É como em todos os espetáculos de rua, não se vê coisa alguma.

De repente, eis que no meio dessa multidão ela se pendura instintivamente no braço de um belo rapaz, um homem muito diferente dos outros, um pouco como ela. Ele se chama Henri de Chevincourt. Não faz nada na vida, não porque seja rico (não creio que tenha muito dinheiro), mas porque é preguiçoso. Ele é muito orgulhoso. O ano de 1900 é a grande época da corrida para os negócios. Todos se agitam, tratam de agir. Henri não faz nada. Diz que seu ideal seria a preguiça universal, tanto para os ricos quanto para os pobres. Eis que temos Eléna pendurada no braço de Henri, com mais insistência ainda porque Henri prometeu apresentá-la ao General Rollan (o General Rollan é um de seus amigos). Henri, diga-se de passagem, no espírito de Eléna, é justamente o oposto do homem que poderia interessá-la: pensem, portanto, num homem que não tem qualquer ambição. Rollan é

outra história, um homem que amanhã pode se tornar o rei da França! Ajudá-lo a conquistar o poder, que missão! Assim, imediatamente, ela lhe dá uma margarida. O General Rollan aceita, é claro, não porque acredite em margaridas, mas porque Eléna é linda e o gesto com que entrega a margarida é de uma graça infinita, porque Rollan sempre foi acima de tudo um grande admirador do sexo oposto. Rollan é o contrário de Henri, Rollan se considera ambicioso, Rollan ama as aclamações da multidão, sabe responder a essas aclamações, sabe se fazer amar, sabe ter o pequeno gesto que faz a pequena costureira, perdida no meio da multidão, pensar que foi dirigido especialmente a ela e não a qualquer outra pessoa. Ele possui o dom. Falta-lhe apenas uma pequena coisa, falta-lhe ser um homem de verdade. Ama demais as mulheres para isso. Assim, Eléna entregou sua margarida ao General Rollan, está convencida de que, graças a essa flor, Rollan vai marchar para seu grande destino. Mas ela não pode se decidir a abandonar a multidão que tanto ama.

Ei-los pelas ruas de Paris, entre os robustos carregadores no Halles, acompanhando os realejos pelas ruas de Paris, entoando as canções com todo mundo:

Desconfiem de Paris / de suas ruas, céu cinzento, / uma carícia nas mulheres, / uma amante para os homens, / em seus braços me esmague, / bem que dói, mas amo tanto, / um aperto sem promessas, / a embriaguez da juventude, / desconfiem de Paris. / No abraço prolongado, / a valsa nos arrastou, / a valsa de passos miúdos, / Paris era uma festa, / os jovens se abraçavam, / eu girava sem parar, / feliz nos seus braços, / feliz em perder a cabeça.

E finalmente eles resolvem dançar, há um pequeno baile popular, com um pequeno estrado, uma orquestra que toca alegremente. Ela repara que ao redor a maioria das mulheres enlaça seu cavalheiro pelo pescoço, trata de fazer a mesma coisa e gosta. E depois repara que a maioria das mulheres ao redor tem os cabelos soltos, ela tira o chapéu, joga-o longe. E todo mundo se diverte, todo mundo ri, ela bebe ainda mais vinho tinto, adora o vinho tinto (o vinho tinto é uma descoberta, eu não diria que é melhor do que a vodca, mas pode-se beber mais), eles acabam num pequeno bistrô, onde podem se abraçar à vontade, Henri se mostra solícito,

quase consegue persuadi-la a ir para seu apartamento, mas ela tem um sobressalto, levanta e aproveita a confusão para desaparecer. Henri bem que a procura pelas ruas próximas, mas nada de Eléna, ela se desvaneceu como um sonho.

Um outro personagem que Eléna jamais conhecerá (o que é uma pena, pois esse personagem a deixaria apaixonada) é um balão. Um balão cativo, um lindo balão redondo, que se destaca contra o céu. É tripulado por militares franceses e, de repente... pam! O cabo se parte. Há uma forte ventania de oeste, o balão é levado na direção da Alemanha, vai pousar numa aldeia alemã. Claro que os tripulantes são encarcerados. Esse incidente ameaça atear fogo ao barril de pólvora. Há manifestações nas ruas de Paris, os jornais alardeiam o incidente, há perigo de guerra.

Em nossa história, há também outros homens, que em vez de se dedicarem ao culto de Vênus preferem um culto muito mais interessante, o do poder. Formam o comitê político do General Rollan e esperam que o incidente do balão lhes permita levar Rollan ao poder supremo, assim satisfazendo suas ambições. Eléna convenceu o General Rollan. O general sobe à tribuna da Câmara e, como Ministro da Guerra, propõe o envio de um ultimato ao imperador da Alemanha. O imperador da Alemanha recua e devolve os aeronautas franceses. O general se torna um herói. O povo o aclama nas ruas de Paris, quer levá-lo ao poder. O governo se assusta e manda Rollan para o exílio, numa cidadezinha de guarnição militar, em Bourbon-Salins.

A situação é insustentável em Bourbon-Salins. O general se encontra com Eléna numa casinha um tanto duvidosa, que os conspiradores escolheram como centro de suas atividades. Os camponeses tomam conhecimento de sua presença, cercam a casa, dispostos não apenas a aclamá-lo, mas também a lutarem por ele. Os soldados da guarnição estão prestes a marcharem, a polícia cerca a casa, vai haver uma batalha, vai haver uma revolução... Como em toda comédia italiana, chega um momento em que as coisas vão muito mal e isso unicamente para permitir ao autor, como num passe de mágica, inverter a situação.

Há um acampamento de ciganos e nesse acampamento há uma jovem cigana que canta uma canção:

Ó noite minha amiga eu aguardo,
Ó noite me traga um amante,
Ó noite, em meus cabelos se envolva.

Ela lança seu canto pela noite.

Um amante que só a mim vai amar,
Sem ruído pela manhã vai partir.

É uma canção muito inocente, muito simples.

Ó noite, o juramento eu faço,
Ó noite, de esquecer o amante,
Ó noite, o ardor passado.

A voz da cigana leva nossos personagens ao senso da realidade.

esquecer o calor da manhã,
esquecer as pedras do caminho.

Eléna esquece sua missão, torna-se o que ela é, uma mulher, volta a ser Vênus. Os camponeses esquecem sua cólera. Os conspiradores esquecem sua conspiração, o General Rollan reencontra sua amante. E Eléna acaba, enfim, nos braços de Henri! Está nos braços de Henri, não por acaso, não porque foi empurrada pela multidão, mas porque quer estar nos braços de Henri, os dois se abraçam ardentemente. À voz da cigana, os deuses retornam à Terra. As ambições e cóleras se desvanecem, todos se abraçam, a margarida cai no chão, Eléna nem mesmo a vê. Por que Vênus se preocuparia com tais detalhes? E eis Eléna perdida nos braços de Henri. Eléna ou Vênus, Ingrid ou os pequenos cabelos dourados na nuca, o sorriso cativante e essa maravilhosa presença terrestre. (Discos Vega, 1956, *Jean Renoir et Vénus*, texto original improvisado pelo autor, música de Joseph Kosma, série Médium, T 35 M 2502.)

A idéia de rodar *Cordelier* ao mesmo tempo que meu projeto mais importante, *Le déjeuner sur l'herbe*, surgiu de minha hostilidade aos filmes dublados. Realizar filmes bastante bons para o mercado, para que se tornem numerosos, não será uma concorrência melhor aos filmes estrangeiros na chamada "versão francesa"? Por outro lado, não creio na ação profunda das medidas de proteção. A concorrência livre parece-me um clima mais sadio para o desenvolvimento de um movimento tendendo a introduzir em nossas telas o maior número de filmes rodados em francês, com atores franceses. Acrescento que minha hostilidade à dublagem é acima de tudo de ordem artística. As razões econômicas para essa hostilidade só afloram muito depois da repulsa diante de um procedimento que considero um grave atentado à personalidade humana.

Propus pessoalmente ao Sr d'Arcy que dirigisse uma produção inspirada em uma história de Stevenson. Considerava que era uma base fácil para um roteiro, a ação se desenrolando na Paris de nossos dias. Inicialmente, minha intenção era me limitar a uma realização direta. Só algumas cenas de transformação do ator seriam rodadas antes.

Ao pensar na direção dessa produção direta, não imaginava tanto a televisão, mas o cinema. A disciplina necessária para o desenvolvimento de uma representação direta para os telespectadores parecia-me um treinamento proveitoso para o domínio de um sistema que permitisse realizar filmes numa cadência rápida. Tendo em vista que é o tempo que se paga no cinema, o sistema poderia propiciar filmes com melhores condições de mercado.

O Sr. d'Arcy e eu estudamos o projeto com mais cuidado e concluímos que as externas, também numerosas, deveriam igualmente ser feitas em filme; assim sendo, talvez fosse melhor fazer uma produção toda indireta. De lá a conceber o empreendimento como destinado também à exploração cinematográfica foi apenas um passo. Pessoalmente, dou esse passo com todo empenho por estar convencido da necessidade de empregar para essa primeira produção as técnicas da televisão, indispensáveis no ritmo de trabalho da transmissão direta. Estava convencido, e ainda estou, que um pessoal puramente cinematográfico, habituado ao esmero e lentidão da produção cinematográfica, não me permitiria o sucesso na tentativa. Meus colaboradores e eu adotamos todas as medidas necessárias para conciliar os interesses dos diferentes técnicos. A sociedade encarregada da exploração cinematográfica do filme assumiria igualmente a representação dos referidos interesses, provavelmente sob a forma de participação.

A palavra "método" é ambiciosa demais para designar essa modesta tentativa. Se algum método existe, baseia-se em dois pontos principais: repetições intensas não apenas com os atores, mas também com os técnicos, as últimas, se possível, com a "iluminação"; emprego de numerosas câmeras, até oito em determinadas cenas. Para evitar a fragmentação, cada cena, mesmo longa, é tomada de uma só vez, estúdios enormes possibilitando os planos longos. A progressão da ação é aquela que o ator imprime e não depende dos artifícios da montagem.

A experiência de *Cordelier* me fez descobrir o que eu já adivinhava: a saber, que o cinema de amanhã será o cinema dos autores e não mais dos diretores. Com a condição, é claro, de que esses autores sejam também os diretores. Mas o sistema de "transe" que permitia por meios próximos do hipnotismo obter um bom plano de um ator quase inconsciente está superado. O novo cinema será feito por autores, atores e técnicos conscientes. Cada câmera será responsável pela representação do ator na tela e o ator deverá contar consigo mesmo, exatamente como precisa fazer quando se apresenta no palco.

Evidentemente esse sistema exige roteiros concebidos por autores sabedores de que não podem contar com os recursos da encenação, dirigidos por diretores menos protegidos pelas facilidades da montagem, com atores convencidos de que em caso de erro nas palavras não poderão recomeçar, porque a cena faz parte de um conjunto, em vez de ser uma parcela mínima de um quebra-cabeças em que o diretor e o montador encontrarão a forma definitiva. Outras tentativas de alcançar a liberdade do cinema com orçamentos reduzidos já ocorreram e continuam a ser efetuadas neste momento. São fascinantes. Citarei Chabrol na França e Ingmar Bergman na Suécia. Ao realizar *Cordelier*, apenas me jun-

tei a esses colegas, persuadidos como eu de que o cinema deve mudar ou morrer.

Minha tentativa não significa que eu seja contra as grandes produções internacionais, custando vários milhões de dólares. Admiro profundamente *A ponte do rio Kwai* e estou convencido de que esses filmes são necessários e correspondem a um certo gosto do público. Considero apenas que os franceses se encontram mal situados para concorrerem com esses filmes. Os estúdios americanos tiveram tantos lucros antes da crise atual que podem arriscar os dólares necessários a tais produções, sem comprometerem o equilíbrio de suas finanças. Outra consideração ainda mais importante: eles se dirigem ao mercado de língua inglesa, muito mais rico e mais amplo do que o mercado de língua francesa. Os franceses, para disputarem o mercado internacional, devem empregar atores de língua inglesa e rodar em inglês, já que a dublagem, felizmente para os americanos e ingleses, ainda não é admitida sem reservas pela maioria do público anglo-saxão. Tais empreendimentos podem ser considerados, eu mesmo estou trabalhando num projeto desse gênero, mas só podem representar exceções na produção francesa. As produções de importância média só podem se apoiar no que chamamos de co-produções e na venda em países de línguas diferentes. Ou seja, voltamos à dublagem. Sendo assim, é melhor renunciar logo à qualidade indispensável da obra de arte: a autenticidade.

Por que não admitir de uma vez que um filme que custou muito caro é obrigado a usar atores internacionais, portanto a dublar certos papéis, portanto a renunciar à autenticidade?

Ainda uma palavra sobre uma questão que só me interessa de longe: a ajuda ao cinema. Sou favorável à interferência do Estado no cinema. Será melhor que a dos produtores, cuja incapacidade ficou demonstrada nos últimos anos. Mas quando se ajuda um pobre, é preciso que esse pobre seja mesmo pobre. Parece-me estranho estender a mão quando se pagam coisas irreais como os salários de grandes atores, grandes diretores e personagens importantes da indústria cinematográfica. Acho lógico que a ajuda seja concedida às produções de orçamento modesto, a escassez dos recursos sendo a única garantia de escapar à banalidade da co-produção e outras servidões que constituem a sanção direta dos grandes meios de produção.

*

Os empreendimentos humanos quase sempre terminam em resultados que diferem, pelo menos na aparência, dos objetivos iniciais.

Creio mesmo que essa infidelidade ao plano previamente traçado é uma condição do êxito artístico.

As arquiteturas antigas nos emocionam mais do que as construções contemporâneas, não apenas porque os anos lhes acrescentaram um certo mistério, mas sobretudo porque os acasos da execução corrigiram a frieza do traçado original. Isso permite supor que a perfeição técnica, o poderio e precisão dos instrumentos prejudicam a obra de arte, permitindo aos técnicos seguir fielmente o pensamento do arquiteto. É claro que a infidelidade da execução não é suficiente e muitas obras de qualidade inferior podem se vangloriar de uma execução fantasiosa.

Há pessoas que consideram que cada fase de nossa existência deve ser uma batalha. As mesmas pessoas alegaram que o fonógrafo acabaria com os concertos sinfônicos e que o cinema mataria o teatro. Não se dão conta de que todas as diferentes categorias de nosso ofício, o "Espetáculo", são solidárias e que seu inimigo comum não é qualquer dessas categorias, mas essa grande descoberta que os homens acabam de vencer, graças à Vespa e outros meios de locomoção similares... e essa descoberta é a natureza.

Podem estar certos de que esse adversário não é fácil e não será nos retalhando que conseguiremos lembrar aos homens que um trigal pintado por Van Gogh pode ser mais emocionante do que um trigal de verdade. É evidente que isso nos impõe uma difícil obrigação: a de tentar, em nossos filmes, programas de televisão, peças de teatro e espetáculos de circo, sermos como Van Gogh.

Minha primeira idéia foi a de fazer *Cordelier* apenas para a televisão. Procurei os responsáveis por essa organização, que me deram uma excelente acolhida.

Sonhava com uma transmissão direta e nem pensava no cinema.

Não demorou muito para que meus associados e eu compreendêssemos que a transmissão direta impediria certos recursos. As cenas de trucagem, indispensáveis para meu relato, representavam uma parcela considerável da transmissão e decidimos registrá-las em filme.

A obrigação de rodar a história em filme levou naturalmente à idéia de uma exploração cinematográfica.

A esperança dessa exploração cinematográfica permitia aumentar um pouco o orçamento e cuidar melhor do filme.

Mas os outros aspectos do problema me atraíam acima de tudo: por exemplo, eu desejava experimentar um estilo novo.

Sei muito bem que toda mudança válida desse tipo deve vir do interior, mas sou influenciável e as necessidades de uma nova técnica provocam em mim uma transformação de sentimentos. A técnica que eu morria de vontade de experimentar é simplesmente baseada na divisão do filme em cenas e não em planos.

Minha tentativa exigia a colaboração da televisão, tendo em vista que os estúdios de cinema geralmente não estão equipados para usar ao mesmo tempo uma grande quantidade de microfones. Em determinadas cenas de *Cordelier*, tive até oito câmeras e doze microfones.

Esse sistema, reduzindo a influência constante do diretor sobre o ator, implica, em compensação, numerosas repetições. Para *Cordelier*, repetimos quinze dias. Em minha opinião, é insuficiente. Rodei o filme em dez dias e meio. Com mais repetições, teria rodado ainda mais depressa.

Essas repetições, pelo menos a partir do momento em que a representação começa, também são muito úteis para os técnicos, tanto quanto para os atores e para o diretor.

É claro que tal método não atende a todas as exigências. Só se aplica a uma categoria de filmes. Exige uma transformação do sistema sonoro dos estúdios e um pessoal treinado nesse tipo de tomadas de cena.

Nessa primeira tentativa, a televisão também me ajudou, emprestando-me alguns técnicos habituados às transmissões diretas.

Agora, meus colaboradores e eu, sobretudo depois de *Le déjeuner sur l'herbe*, conhecemos o bastante da questão para transmitir tudo rapidamente aos camaradas do cinema que não estão habituados a esse procedimento.

A mudança começa pelo roteiro; para que o filme seja rodado dessa maneira, o roteiro deve ser concebido e especificado levando em conta o agrupamento por cenas e não mais por planos.

Ao me permitir essa experiência, a televisão presenteou o cinema. Para toda indústria, a posse de um método novo, mesmo que se aplique apenas a poucos casos, é um enriquecimento. Assim, chego ao grande motivo que me impulsionou nessa aventura e cujo enunciado queria reservar para a conclusão: esse método, reduzindo o custo líquido de certas produções, talvez possa desencadear uma luta contra os filmes dublados.

A dublagem, necessária e recomendável em certos casos especiais (por exemplo, em superproduções, cujo valor plástico supera o valor literário ou da interpretação), parece-me muitas vezes uma traição.

O autor da história pode não sofrer muito, mas para o encarregado dos diálogos, o diretor e os intérpretes, em particular para os últimos, é um assassinato. A voz é um dos elementos mais sintomáticos da personalidade humana. Substituindo uma voz por outra, destruímos essa personalidade. Deixem-me acreditar em Pascal quando diz que "a única coisa que interessa ao homem é o homem".

O método de *Cordelier* tem um inconveniente: elimina o trabalho do amador. Os atores, os técnicos, o roteirista e o diretor tornam-se completamente responsáveis por suas partes. O erro de um maquinista pode frustrar uma cena que, em princípio, não se roda mais que uma vez.

Esse gênero de trabalho só é recomendável com gente do ramo. Ora, sabemos o quanto os não profissionais contribuíram para o cinema. Devemos à jovem encontrada na rua por um diretor de gênio alguns dos melhores momentos do cinema. Mas não esqueçamos que o método de *Cordelier* não pretende substituir coisa alguma.

Felizmente o cinema é livre, cada realizador praticamente inventa seu próprio método. Até mesmo o reinventa a cada filme e eu não me permitiria todas estas explicações se certos amigos não ficassem impressionados com as minhas tentativas, achando que

representavam um perigo para o cinema. Afinal, trata-se apenas de minha parte de uma mera experiência que espero poder inscrever como uma pequena fase da luta que todos travamos por nossa sobrevivência. (*Cahiers du Cinéma*, nº 100, outubro de 1959.)

*

As teorias se formulam depois. Só quando a obra é concluída e submetida ao julgamento público é que se descobrem os motivos que nos levaram à sua elaboração. Isso significa que os motivos profundos que desencadeiam o processo de criação não existem e que os atos de fé posteriores não passam de justificativa? Em outras palavras, os artistas, aqueles que pretendem criar, inovar, reformar, não passam de farsantes, pior do que isso, de oportunistas?

Minha experiência com *Cordelier* me leva a levantar mais uma vez essa questão. É evidente que no princípio da minha criação encontrei todos esses limites. Tinha vontade de rodar alguma coisa realmente misteriosa num subúrbio de Paris. O mistério paira sobre as ruas de Paris e arredores. Emana naturalmente de nossa miséria dourada. A instabilidade de nossa moeda nos permite a aquisição de um carro de luxo, mas não a repintura das fachadas. Os tempos são difíceis para os proprietários e o preço do saco de reboco os leva a adiar as reformas de ano em ano. Nossas casas adquiriram uma aparência deteriorada que regozija minha vista e atenua o temor de contrastes brutais.

Uma vista particularmente animadora é a dos bairros do norte de Paris vistos de cima. De Barbès a Combat, é uma sucessão de telhados em que os azuis, cinzas e malvas se misturam sutilmente. As paredes rachadas desafiam qualquer análise. Todos os tons se sobrepõem. É a grande pintura abstrata, uma pintura acima da medida humana. Seus autores são as chuvas de outono e as geadas de fevereiro, a estiagem de julho e os nevoeiros primaveris. Ajudantes menos importantes assistiram a esses mestres, como os aprendizes dos ateliês da Renascença ajudavam seus mestres. São as fumaças das fábricas de Saint-Denis, as emanações dos aquecedores a gás, os vapores deletérios dos automóveis. Atacam implacavelmente as tímidas tentativas de reformas

que poderiam expulsar os fantasmas. Diga-se de passagem, um fantasma é muito sensível. Quantas cidades dispensam em vão grandes somas para atraí-los!

Quando essa deterioração gloriosa se expande sobre as construções do subúrbio, minha alegria se transforma em encantamento. O contraste dos verdes escuros das folhagens, as sombras que pairam sobre os caminhos de jardins abandonados, as grades negligenciadas, tudo contribui para proporcionar às habitações uma aparência de mistério trágico que as torna dignas de serem ocupadas por seres excepcionais. Se acrescentarmos a esse cenário o cheiro de folhas mortas e cogumelos apodrecidos, temos o ambiente ideal para o desenvolvimento de tragédias burguesas que assinalam a sobrevivência de tempos de que sentimos saudade. Os ambientes de Versailles ou Saint-Germain num verão frio, num crepúsculo chuvoso, são particularmente bem-sucedidos no gênero.

Para mim, o começo de Cordelier foram os passeios ao longo de muros suando sob a pudica vestimenta de musgo. São meus olhares de espião através de grades enferrujadas. São meus anseios de adivinhar a identidade de pálidos ocupantes de nobres habitações, antes que se dissolvam sob a chuva e arrastem o que resta de suporte do nosso sonho para a decomposição.

E depois surgiu-me a vontade de me basear em Jekyll e Hyde, mostrar as ruas de Paris bem pavimentadas e modernas em contraste com essas antigas moradas. *Cordelier* nascia[1]. Muitas idéias afloraram na fase de execução: a colaboração com a televisão, as

---

[1]Talvez seja interessante reproduzir aqui o prefácio de Jean Renoir ao primeiro *long-play* de Philippe Clay, em dezembro de 1954:

"Fazemos fila no metrô. Usamos as mesmas roupas, com graduações; a visão da mulher elegante equivale às estrelas de general, a gola de coelho às divisas de cabo. Assistimos aos mesmos filmes, torcemos nos mesmos eventos esportivos.

Alguns espíritos insidiosos procuram romper a ordem do rebanho. Philippe Clay é um dos mais perigosos.

Escutando-o, os cordeiros sentem vontade de atravessar as ruas, fora de seus caminhos.

Philippe Clay é exatamente o nosso 'eu' secreto e gracejador.

Ele é o Mister Hyde de todos os Doutores Jekyll que percorrem soturnamente as calçadas sombrias das grandes cidades mortas."

câmeras numerosas, o filme rodado em cenas inteiras em vez de plano por plano, todas as coisas mais importantes que uma impressão, mesmo persistente. As transformações técnicas acabaram por modificar o pensamento. A substituição do fogão a lenha pelos elétricos modificou a cozinha francesa. O automóvel, a vida na comunidade suburbana, o avião e a gravação magnética estão transformando o espírito do mundo. Mas no início de toda aventura há um acidente. Esse acidente, não importa se o acidentado não estiver preparado para sofrê-lo. Para mim, o acidente que determinou *Cordelier*... ou melhor, os acidentes foram os castelos da Bela Adormecida, ainda tão numerosos nos arredores de Paris e que proporcionam aos nossos passeios dominicais a atração de uma fuga para os contos de fada. (*L'Avant-Scène du cinéma*, nº 6, 15.7.1961.)

*

O insucesso de *Cordelier* me parece justificado, o que não significa que os críticos tenham me convencido da qualidade inferior do filme.

Não é melhor nem pior do que a maioria dos meus outros filmes. Acho mesmo que o método que experimentei lhe proporcionou uma certa atração, uma unidade aumentada pela partitura musical. A criação de Jean-Louis Barrault é excepcional; a interpretação de Michel Vitold, extraordinária, e os outros papéis também foram muito bem-feitos. Se *Cordelier* fosse rodado em 1935 e apresentado na Cinemateca, os mesmos críticos, os mesmos colegas, as mesmas personalidades que não gostaram do filme diriam que era uma obra-prima. Talvez essa atitude fosse tão falsa quanto a que consiste em repelir o referido filme. Mas isso é secundário. Uma atitude não tem de ser falsa ou verdadeira. Não é um julgamento. Não passa da expressão de um estado de espírito. No caso, esse estado de espírito sendo sincero, eu me perguntei o que o provocara e creio ter encontrado a resposta.

Eliminemos o elemento "surpresa". Muitos de meus amigos, com uma indulgência pela qual lhes sou reconhecido, pensam que meus filmes às vezes surpreendem no primeiro contato e exigem um certo número de anos antes de serem assimilados. É bem

possível. As dificuldades do primeiro contato provavelmente decorrem de minha instabilidade de linguagem, o que pode, às vezes, se tornar uma vantagem.

Creio mais que *Cordelier* é vítima de minha posição em relação ao público e que essa posição se tornou agora completamente falsa. Sem que qualquer campanha tenha provocado, fui beneficiado por uma publicidade espontânea muito superior à importância dos produtos que apresentei ao público. Com uma gentileza e uma boa vontade cordial, pelo que sou grato, muitos jornalistas me fizeram elogios, muitos jornais me enalteceram. Graças à opinião favorável desses jornalistas a meu respeito, tornei-me um personagem popular; sou até reconhecido na rua. Eu me presto a esse jogo sem relutância. Geralmente, os jornalistas são eruditos e interessantes e sendo assim como não deixar de ser sensível à sua apreciação, como não ficar lisonjeado com a atenção da caixeirinha quando se entra numa padaria para comprar um *croissant*?

Infelizmente, essa divulgação de minha pessoa coincide com um desejo de trabalho modesto. Tenho vontade de fazer filmes de ensaio, filmes experimentais, baseados num pequeno orçamento, filmes que se tiverem êxito poderão ser seguidos por outros filmes, igualmente modestos pelos recursos, mas ambiciosos em matéria de experiência. Eu pensava no artesanato cinematográfico quando as pessoas esperavam de minha reputação a obra-prima incontestável. Antes do lançamento de *Cordelier*, fui beneficiado por uma publicidade benévola, ainda mais importante porque desencadeada por uma campanha para impedir a exibição do filme nos cinemas. Esperava-se *Hernani;* do parto da montanha saiu um ratinho. Repito que esse ratinho me parece de boa qualidade, mas não podia satisfazer a um público que esperava um elefante.

Não creio que a aventura de *Cordelier* seja importante. Apenas me coloca diante da evidência da falsidade de minha posição. O filme que concluí agora, *Le caporal épinglé*, terá de superar os mesmos perigos. Já sinto ao meu redor essa expectativa de obra-prima que me aterroriza. Sei muito bem que não há obras-primas ou pelo menos que não existem por si mesmas, que não são presentes de Natal para um público pronto para se extasiar tanto com o invólucro quanto com o conteúdo. A obra prima, quando por acaso existe, é também uma criação do público, tanto quanto dos

autores, seu parto prolonga-se por anos. Para dizer a verdade, as obras-primas só existem vários anos depois de seu nascimento.

Sei muito bem que muitos dirão do *Caporal:* "Não vale *La grande illusion...* Renoir está decadente... Faria melhor se fosse cultivar seu jardim..." Isso não me afetará. Se essas mesmas pessoas repetirem esses comentários daqui a dez anos, então a situação se tornará grave e começarei a ter dúvidas. (23.12.1961)

BIBLIO-TEATRO-FILMOGRAFIA*

TEXTOS DE JEAN RENOIR NÃO REPRODUZIDOS

— Introdução a *La Cité des anges*, de Jessica Ryan, Gallimard, 1956.

— "Amo Simenon porque ele é fértil...", em *Georges Simenon*, de Bernard de Fallois, Gallimard, 1961, págs. 17-21.

— "Uma amizade", em *Jacques Becker*, de Jean Queval, Seghers, 1962, págs. 196-198.

— "Um segredo raro", em *Roberto Rossellini*, de Mario Verdone, Seghers, 1963, págs. 198-199.

— "Homenagem a Eric von Stroheim", em *Eric von Stroheim*, de Denis Marion, *Etudes Cinématographiques*, n^{os} 48-50, 1966, págs. 98-100; "Stroheim ou a formação de um mundo", em *Eric von Stroheim*, de Thomas Quinn Curtiss, France-Empire, 1970, págs. 9-10.

— "A pequena boina de André Bazin", em *Jean Renoir*, de André Bazin, Champ Libre, págs. 13-15.

— "Maurice Jaubert", em *Maurice Jaubert*, de François Porcile, Editeurs Français Réunis, 1971, págs. 241-242.

---

*Agradeceríamos a qualquer pessoa que possua um texto de Jean Renoir não reproduzido ou não relacionado neste livro que tivesse a gentileza de nos enviar uma cópia.

OBRAS PUBLICADAS

— Peças:
Orvet, Gallimard, 1955.
"Carola ou os cabotinos" (trechos), *Cahiers du Cinéma*, nº 78, Natal de 1957.

— Biografia:
Renoir, Hachette, 1962.

— Romance:
Les Cahiers du Capitaine Georges, Gallimard, 1966.

— Filmes:
"La grande illusion"[1], *La nouvelle edition*, 1944; *L'Avant-Scéne du Cinéma*, nº 44, janeiro de 1965; Collection Points-Films, Le Seuil, 1971.
"Paris-province" (não rodado), *Cahiers du Cinéma*, nº 35, maio de 1954.
"Le testament du Docteur Cordelier[2], *L'Avant-Scène du Cinéma*, nº 6, julho de 1961.
"Partie de campagne", *Image et Son*, nºs 150-151, abril-maio de 1962; *L'Avant-Scène du Cinéma*, nº 21, dezembro de 1962.
"La règle du jeu"[3], *L'Avant-Scène du Cinéma*, nº 52, outubro de 1965.
"C'est la révolution (Crème de beauté)" (não rodado), *Cahiers du Cinéma*, nºs 200-201, abril-maio de 1968.

[1] *A grande ilusão*. (N. do T.)
[2] *O testamento do Dr. Cordelier*. (N. do T.)
[3] *A regra do jogo*. (N. do T.)

FILMES REALIZADOS POR JEAN RENOIR

1924
La fille de l'eau
Roteiro: Pierre Lestringuez.

1926
Nana
Baseado no romance de Emile Zola. Roteiro: Pierre Lestringuez. Adaptação: Jean Renoir. Legendas: Madame Leblond-Zola.

Charleston ou *Sur un air de charleston*
Roteiro: Pierre Lestringuez, baseado numa idéia de André Cerf.

1927
Marquitta
Roteiro: Pierre Lestringuez. Adaptação: Jean Renoir.

1928
La petite marchande d'allumettes
Baseado no conto de Hans Christian Andersen. Roteiro: Jean Renoir. Co-realização: Jean Tedesco.

Tire au flanc
Baseado no *vaudeville* de André Mouezy-Eon e André Sylvane. Adaptação: Jean Renoir, Claude Heymann e André Cerf.

Le tournoi ou *Le tournoi dans la cité*
Roteiro: Henry Dupuy-Mazel e André Jaeger-Schmidt. Adaptação: Jean Renoir.

1929
Le bled
Roteiro: Henry-Dupuy-Mazel e André Jaeger-Schmidt. Adaptação: Jean Renoir. Legendas: André Rigaud.

1931
On purge bébé
Baseado na comédia de Georges Feydeau. Adaptação: Jean Renoir.

La chienne
Baseado no romance de Georges de La Fouchardière. Adaptação: Jean Renoir e André Girard. Diálogos: Jean Renoir.

1932

La nuit du carrefour
Baseado no romance de Georges Simenon. Adaptação: Jean Renoir e Georges Simenon. Diálogos: Jean Renoir.

Chotard et Cie
Baseado na peça de Roger-Ferdinand. Adaptação: Jean Renoir. Diálogos: Roger-Ferdinand.

Boudu sauvé des eaux[1]
Baseado na peça de René Fauchois. Adaptação e diálogos: Jean Renoir.

1933

Madame Bovary
Baseado no romance de Gustave Flaubert. Adaptação e diálogos: Jean Renoir.

1934

Toni
Roteiro e diálogos: Jean Renoir e Carl Einstein, baseado em fatos verdadeiros recolhidos por Jacques Mortier.

1935

Le crime du Monsieur Lange[2]
História: Jean Castanier e Jean Renoir. Roteiro: Jacques Prévert e Jean Renoir. Adaptação: Jacques Prévert. Diálogos: Jacques Prévert e Jean Renoir.

1936

La vie est à nous
Roteiro: Jean Renoir, Paul Vaillant-Couturier, Jean-Paul Dreyfus e André Zwobada. Assistentes: Jacques Becker, Marc Maurette,

[1]*Boudu salvo das águas* (N. do T.)
[2]*O crime de M. Lange.* (N. do T.)

Henri Cartier-Bresson, Maurice Lime, Jacques-Bernard Brunius e Pierre Unik.

Partie de campagne
Baseado na novela de Guy de Maupassant. Adaptação e diálogos: Jean Renoir.

Les bas-fonds[1]
Baseado na peça de Máximo Gorki. Roteiro: Eugène Zamiatine e Jacques Companeez. Adaptação e diálogos: Charles Spaak e Jean Renoir.

1937

La grande illusion[2]
Roteiro e diálogos: Charles Spaak e Jean Renoir.

La Marseillaise
Roteiro (com a colaboração de Carl Koch, N. Martel Dreyfus e Madame Jean-Paul Dreyfus) e diálogos: Jean Renoir.

1938

La bête humaine[3]
Baseado no romance de Emile Zola. Adaptação e diálogos: Jean Renoir.

1939

La règle du jeu[4]
Roteiro (em colaboração com Carl Koch), adaptação e diálogos: Jean Renoir.

1941

Swamp water[5]
Baseado numa novela de Vereen Bell. Roteiro: Dudley Nichols.

[1]*Bas-fond.* (N. do T.)
[2]*A grande ilusão.* (N. do T.)
[3]*A besta humana.* (N. do T.)
[4]*A regra do jogo.* (N. do T.)
[5]*O segredo do pântano.* (N. do T.)

1943

This land is mine[1]
Roteiro: Dudley Nichols e Jean Renoir. Diálogos: Dudley Nichols.

1944

Salute to the France
Roteiro: Philip Dunne, Jean Renoir e Burgess Meredith.

1945

The southerner[2]
Baseado num romance de George Sessions Perry. Adaptação: Hugo Butler. Roteiro e diálogos: Jean Renoir (aconselhado por William Faulkner).

1946

The diary of a chambermaid[3]
Baseado no romance de Octave Mirbeau e na peça de André Heuse, André Lorde e Thielly Nores. Roteiro: Jean Renoir e Burgess Meredith.

The Woman on the beach[4]
Baseado no romance de Mitchell Wilson. Roteiro: Jean Renoir, Franck Davis e J.R. Michael Hogan.

1950

The river (Le fleuve)[5]
Baseado no romance de Rumer Godden. Roteiro, adaptação e diálogos: Jean Renoir e Rumer Godden.

1952

Le carrosse d'or
Roteiro: Jean Renoir, Renzo Acanzo, Giulo Macchi, Jack Kirkland e Ginette Doynel, livremente inspirado na peça de Prosper Mérimée, *Le carrosse de Saint-Sacrement.*

---

[1] *Esta terra é minha.* (N. do T.)
[2] *Amor à terra.* (N do T.)
[3] *Segredos de alcova.* (N. do T.)
[4] *A mulher desejada.* (N. do T.)
[5] *Rio sagrado.* (N. do T.)

1954

French cancan
Roteiro (sobre uma idéia de André-Paul Antoine), adaptação e diálogos: Jean Renoir.

1956

Eléna et les hommes[1]
Roteiro, adaptação (com a colaboração de Jean Serge) e diálogos: Jean Renoir.

1959

Le testament du Docteur Cordelier[2]
Roteiro e diálogos: Jean Renoir, livremente inspirado no romance de Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll e Mr. Hyde.*

1962

Le caporal épinglé
Baseado no romance de Jacques Perret. Roteiro e adaptação: Jean Renoir e Guy Lefranc. Diálogos: Jean Renoir.

1969

Le petit théâtre par Jean Renoir
Roteiro, adaptação e diálogos: Jean Renoir.

JEAN RENOIR AINDA:

1. — escreveu o roteiro de *Catherine* ou *Une vie sans joie* (1924), co-adaptado por Pierre Lestringuez e realizado por Albert Dieudonné;

2. — adaptou com Alberto Cavalcanti, que realizou, *Le petit chaperon rouge* (1929), baseado no conto de Charles Perrault;

3. — escreveu e fez o comentário francês do filme de Joris Ivens, *Terre d'Espagne* (1937), comentário escrito e dito por Ernest Hemingway na versão original;

4. — escreveu baseado na peça de Victorien Sardou, com Luchino Visconti e Carl Koch, que realizou o roteiro de *La Tosca* (1940), de que só foram rodados alguns planos.

---

[1] *As estranhas coisas de Paris.* (N. do T.)
[2] *O testamento do Dr. Cordelier.* (N. do T.)

Jean Renoir representou um janota em *Catherine* ou *Une vie sans joie* e o lobo de *Petit chaperon rouge*, um rufião em *La p'tite Lili* (Alberto Cavalcanti, 1927) e um homem de negócios em *Die Jagd nach dem Gluck* (Rochus Gliese, 1930). Devemos também lembrar sua participação em seus próprios filmes, *La vie est à nous* (o dono do bistrô), *Partie de campagne* (o pai Poulain), *La bête humaine* (o caçador Cabuche) e sobretudo *La règle du jeu* (Octave). Fez o seu próprio papel em *L'album de famille de Jean Renoir* (Roland Gritti e Pierre Desgraupes, 1956), *La direction d'acteurs par Jean Renoir* (Gisèle Braunberger, 1968), *Licorice story* (James Frawley, 1969) e *Le petit théâtre par Jean Renoir*.

Orvet foi criada a 12 de março de 1955 no Théâtre de la Renaissance, em Paris, com direção do autor, que também apresentou, ainda em Paris, mas no Théâtre des Bouffes-Parisiens, a 30 de outubro de 1957, sua adaptação e encenação de *Grand Couteau*, de Clifford Odets. Única apresentação de *Júlio César*, de William Shakespeare, tradução e adaptação de Grisha e Mitsou Dabat, a 10 de julho de 1954, em Arènes d'Arles, sob a direção geral de Jean Serge e a direção teatral de Jean Renoir.

ÍNDICE DOS PRINCIPAIS NOMES CITADOS

ÍNDICE DAS PRINCIPAIS OBRAS CITADAS